



Daniela Zanetti

O cinema da periferia

Narrativas do cotidiano, visibilidade e
reconhecimento social



Coleção E-Livro

O cinema da periferia
Narrativas do cotidiano, visibilidade
e reconhecimento social

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Daniela Zanetti

O cinema da periferia
Narrativas do cotidiano, visibilidade
e reconhecimento social

Salvador
EDUFBA
2015

2015, Autora

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico

Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.

Capa e Editoração

Josias Almeida Jr.

Revisão

Tainá Amado Basílio

Normalização

Zelma Barreto

Diego Santana Rocha de Jesus

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Z28 Zanetti, Daniela. O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social / Daniela Zanetti. - Salvador : EDUFBA, 2015. 2,2 MB ; epub. - (Coleção E-Livro) Originalmente apresentada como tese da autora (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, 2010

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18030>
ISBN 978-85-232-1380-0

1. Cinematografia. 2. Cinema – Aspectos sociais. 3. Cinema e Linguagem.
4. Geografia urbana – Aspectos socioculturais I. Título. II. Série.

CDD/CDU – 791.43

Editora filiada à

ECLA
ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

CBaL
Câmara Bahiana do Livro

Para meu filho Benjamin.

Agradecimentos

Como é de se supor, um trabalho de pesquisa é o resultado de um longo percurso que, embora seja trilhado de modo quase sempre solitário, é marcado pelo apoio de várias pessoas.

Agradeço o dedicado acompanhamento e o estímulo de minha orientadora, Maria Carmem Jacob de Souza, sempre atenta à importância do rigor científico no campo das Ciências Sociais, e a valiosa contribuição e ajuda dos professores Wilson da Silva Gomes e José Francisco Serafim.

Os meus agradecimentos também aos colegas dos grupos de pesquisa Análise de Teleficção, Análise Fílmica e Análise de Documentário – importantes espaços de interlocução –, pelas observações, críticas e sugestões sobre meu trabalho, mas também pelas constantes trocas de filmes e séries.

Agradeço a atenção dada pelos organizadores dos festivais *Visões Periféricas* (Márcio Blanco e Karine Mueller) e *Cine Cufa* (Anderson Quak e Isabela Reis); a cineasta Luciana Bezerra (Ong Nós do Morro); e os vários realizadores de audiovisual das “quebradas” que me concederam entrevistas e me forneceram cópias de suas produções. A todos, minha gratidão. Gratidão também a Alexandre Curtiss, pelas longas conversas sobre o tema desta tese, e a minha família.

Por fim, agradeço ao apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), instituição que me concedeu a bolsa de estudos para a realização desta pesquisa de doutorado.

*O bom do caminho é haver volta.
Para ida sem vinda basta o tempo.
(Curozero Muando/ Mia Couto)*

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Prefácio | 11 |
| Introdução | 15 |
| Bases para uma compreensão política das práticas de produção audiovisual da, sobre e com a periferia | 31 |
| O vídeo independente e as transformações no uso social do audiovisual | 31 |
| O audiovisual nas periferias e favelas: comunicação, cultura e mercado | 43 |
| Práticas audiovisuais como instrumentos de organização discursiva e de visibilidade na esfera pública | 61 |
| Autoclassificação: construção discursiva e luta por representação | 66 |
| Visibilidade e reconhecimento social | 72 |
| Três abordagens sobre a questão do reconhecimento | 74 |
| Aproximações entre produção audiovisual, construção de identidade e justiça social | 82 |
| Um campo de produção audiovisual específico: periféricos ou incluídos? | 87 |
| O campo como lugar de organização interna e de disputas simbólicas | 91 |
| Produção independente e núcleos de audiovisual em favelas e periferias | 98 |
| Festivais de audiovisual de periferia: espaços de exibição e de legitimação | 100 |
| Organização discursiva: delimitação de práticas e construção de crenças | 111 |
| Diversidade cultural e identidade coletiva | 113 |
| Audiovisual e tecnologias digitais | 130 |
| Discriminação, violência e criminalidade | 131 |
| As práticas audiovisuais e a busca por igualdade e reconhecimento | 133 |

| | |
|---|------------|
| Das memórias do subdesenvolvimento às contradições do desenvolvimento: representações das favelas e periferias no audiovisual brasileiro contemporâneo | 139 |
| O cinema como porta-voz social | 141 |
| Cinema militante e o olhar distanciado sobre o povo | 142 |
| As periferias no cinema brasileiro recente | 146 |
| Inovações na televisão e o redescobrimento do Brasil | 165 |
| Teleficção: periferias e favelados no centro das narrativas | 166 |
| Outros formatos, outras propostas | 171 |
| A periferia nas grandes emissoras versus na periferia das grandes emissoras | 173 |
| Novas representações? | 177 |
| | |
| Audiovisual e estratégias de representação: reconhecendo os múltiplos territórios da periferia em suas narrativas | 181 |
| | |
| Fundamentos para uma análise de produções audiovisuais | 182 |
| Análise audiovisual em perspectiva | 184 |
| A poética do cotidiano em curtas-metragens: cultura da violência versus cultura contra a violência | 190 |
| Perdas e danos: dramas pessoais e tragédias do cotidiano | 192 |
| A cidade, a comunidade, o indivíduo: o reconhecimento das diferenças | 214 |
| A periferia como cenário, a criança como protagonista | 262 |
| Histórias de pessoas: estética da diversidade e discurso do reconhecimento | 274 |
| | |
| Conclusão | 287 |
| Referências | 301 |
| | |
| Anexo A – Instituições, coletivos e projetos de inclusão audiovisual | 315 |
| Anexo B – Documentos e manifestos | 325 |
| Sobre a autora | 347 |

Prefácio

A questão vinculada à autorrepresentação de grupos étnicos e minorias através do audiovisual não é recente. Certamente, o trabalho pioneiro dos pesquisadores e cineastas norte-americanos Sol Worth e John Adair, realizado junto a um pequeno grupo de indígenas pertencentes à etnia Navajo nos anos 1960, será fundamental para os futuros projetos realizados com grupos socialmente denominados minoritários. A particularidade do trabalho realizado por Worth e Adair diz respeito mais a uma experimentação sobre as possíveis formas de representação através da imagem em movimento envolvendo grupos étnicos que pouco ou nenhum contato tinham com produtos audiovisuais. Essa experimentação foi realizada com meios e equipamentos bastante limitados. A utilização de câmera 16 mm e película exigia a iniciação do grupo às técnicas de filmagem e captação da imagem para equipamentos cinematográficos.

A partir dos anos 80 do século passado, com o advento de possibilidades técnicas mais leves e acessíveis, como é caso das câmeras videográficas, que captam imagem e som simultaneamente, vemos surgir em diversas partes do mundo projetos audiovisuais que propõem instrumentalizar grupos étnicos minoritários às técnicas audiovisuais. No Brasil, o projeto *Vídeo nas Aldeias* é o mais conhecido e tem conseguido dar visibilidade à cultura e produção indígena, sobretudo em festivais nacionais e internacionais, onde conseguem importantes premiações. Nesse caso, trata-se de grupos étnicos reconhecidos, sendo o pertencimento a determinado grupo linguístico e cultural os elementos de união entre seus membros, além de viverem em um determinado espaço geográfico delimitado.

Já os grupos sociais abordados na obra de Daniela Zanetti transitam em uma fronteira pouco delimitada, já que o único elemento de união entre eles é o fato de serem moradores das periferias dos centros urbanos e partilharem o mesmo espaço de pobreza e exclusão. A partir sobretudo dos anos 1990, eles deixam de ser somente agentes passivos de uma história contada sobre eles para se tornarem agentes ativos na

representação de suas vidas e apresentam questionamentos que possam, em primeiro lugar, interessar a eles mesmos. É interessante notar que um dos primeiros filmes, fundamental para o advento daquele que seria considerado um dos mais importantes movimentos do cinema brasileiro, o Cinema Novo, será revisto nos anos 2000 por um grupo de moradores da periferia carioca que agora assume igualmente o processo de produção da realização e dirige o longa-metragem, *Cinco vezes favela – Agora por nós mesmos*.

Daniela Zanetti, em seu texto, aborda essa espinhosa e complexa questão da identidade e alteridade dos produtos audiovisuais realizados pelos moradores das periferias e favelas das grandes cidades brasileiras e traz uma importante noção para se pensar esse lócus cultural, o “lugar-conceito”, que pode ser compreendido através da intensa midiática desses espaços nos produtos midiáticos na atualidade.

Independentemente de questionamentos sobre a qualidade dos produtos audiovisuais, grupos de moradores desses espaços desfavorecidos começam, a partir dos anos 1990, a dar vazão através da produção, utilizando os meios audiovisuais para partilhar, mostrar, falar e discutir sobre temáticas com as quais têm uma vivência cotidiana. Como Zanetti aponta em seu livro, grande parte desses produtos são filmes curtas-metragens, tanto ficcionais quanto documentais, que abordam temas que têm relação direta com problemas vivenciados pelos moradores das periferias e favelas, sobretudo a violência, a discriminação e a marginalidade.

Através de importantes noções pensadas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, como a noção de “lutas simbólicas” e “campo”, Daniela Zanetti aborda a problemática da produção audiovisual da periferia através dos meios de visibilidade que permitem que essas produções possam ser vistas e discutidas em locais que extrapolam o espaço das favelas e comunidades onde foram realizadas. Trata-se de festivais específicos para filmes realizados na periferia das cidades, entrando-se, dessa forma, no campo das lutas simbólicas para ocupar um espaço na cena e no debate no campo cinematográfico, obrigando, de certa forma, a que outras camadas da sociedade não possam mais ignorar a produção audiovisual realizada nas periferias.

O livro de Daniela Zanetti traz uma importante contribuição para os estudos de cinema vinculados à questão da autorrepresentação,

sobretudo de produtos realizados pelos moradores das periferias pobres das grandes cidades brasileiras, que, através dos seus produtos videográficos, ousam mostrar-se, afirmar identidades e discutir questões fundamentais para as suas comunidades, só que agora não mais através da mediação e do olhar estrangeiro, de realizadores não pertencentes aos espaços onde os produtos são realizados, mas por eles mesmos.

José Francisco Serafim

Introdução

Na contemporaneidade, é a trama multicultural que enfeixa diferentes modos de interação social nos centros urbanos, que possibilita a existência de ações imprevistas, ocos e fraturas e que, em grande parte, vem transformando nossa compreensão do espaço urbano e nossa capacidade de reconhecimento do que nos é diferente. Para além de nossa vivência real, conseguimos conceber, imaginar e idealizar o espaço onde vivemos através dos processos de significação engendrados pela mídia que, num sentido mais amplo, engloba distintas formas de significação por meio de plataformas textuais e audiovisuais direcionadas a um público de massa. É nesse contexto que as periferias e favelas emergem no âmbito da produção midiática, tornando-se não apenas consumidoras e espectadoras de narrativas ficcionais e documentais do cinema e da televisão, mas também suas personagens principais e, muitas vezes, seus próprios agentes criadores.

Nos centros urbanos se dramatiza uma tensão chave: entre as totalizações do saber que as descrições das ciências sociais duras produzem e as destotalizações que geram o movimento incessante do real, as ações imprevistas, aqueles ocos ou fraturas que obrigam a desconfiar dos conhecimentos demasiadamente compactos oferecidos pelas pesquisas e estatísticas. Ao reconhecer essa tensão, os estudos urbanos atuais dão lugar por sua vez às explicações demográficas e socioeconômicas, assim como às representações culturais nas quais se manifestam a heterogeneidade e a complexidade do social. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 16)

Considerando que é no campo do audiovisual que essa tendência se observa de modo mais contundente (frente à recente profusão de imagens do universo das favelas e periferias), este trabalho articula análise de obras audiovisuais (com foco em suas estratégias narrativas), com uma reflexão acerca do reconhecimento social da periferia através do modo como seus representantes a tornam visível publicamente, objetivando investigar as representações audiovisuais desses territórios, que talvez sejam melhor definidos e compreendidos em sua dimensão simbólica do que propriamente no plano do real. É a partir

desta compreensão que me baseio na noção de lugar-conceito para falar da “periferia midiaticizada”, vista não somente pelas telas da televisão e do cinema, mas também pelos materiais audiovisuais diversos que circulam em diferentes plataformas de exibição (festivais e cineclubes, páginas da *web*, etc.) e que são produzidos e/ou protagonizados pelos próprios moradores desses espaços.

A ideia de lugar-conceito evita adentrar nas discussões que tentam delimitar no plano do real quais são os territórios que pertencem às periferias e quais pertencem a um suposto centro, uma vez que o que nos interessa é a posição simbólica no campo social que a ideia de periferia institui.

Tomando emprestada da psicanálise a relação entre real, simbólico e imaginário, temos que, nas relações estabelecidas entre consciente e inconsciente, o real (que não deve ser confundido com a realidade) é impossível de ser simbolizado. O imaginário, oposto do real, é da ordem do sentido, do ilusório. Já o simbólico tem como função estruturar a realidade a partir do campo da linguagem. O simbólico está localizado entre o real e o imaginário e diz respeito ao universo dos símbolos estruturados enquanto linguagem. É através do registro simbólico que se torna possível ter acesso ao real. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008) Com base na ideia da linguagem como estruturação simbólica, a periferia, no plano do real, nos escapa. Ela existe em nosso imaginário e é definida a partir da produção, adesão e manipulação de elementos simbólicos. No desejo de capturar esse real, recorre-se, por exemplo, aos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH), às estatísticas econômicas e sociais e às delimitações geográficas e espaciais. Porém, como lugar-conceito, a periferia, na condição de “mercadoria midiática” (quando transformada em produto ou em ícone pela TV ou pelo cinema), ou de protagonista do seu próprio discurso (quando seus representantes se apropriam dos meios de produção audiovisual), assume uma dimensão que existe tão somente no plano do simbólico – muito embora sejam os fatos do cotidiano vivenciados no contexto real a matéria-prima das representações construídas em torno dessas periferias.

Este lugar-conceito – a periferia – se transformou num ícone da grande mídia no Brasil a partir dos anos 90, quando diversas realizações televisivas e cinematográficas “[...] desencadearam uma sucessão de proposições que reelaboraram o lugar das periferias e favelas no

universo virtual do que é visível, lócus privilegiado da sociedade contemporânea.” (HAMBURGER, 2007, p. 115) Também para Guimarães (2002, p. 21), o cinema nacional dos anos 90, de maneiras diversas, investiu na “[...] invenção de paisagens (físicas e imaginárias), falas e figuras de personagens que expressam tanto as formas de exclusão e de desigualdade social [...], quanto os dilemas, perplexidades e privilégios daqueles que vivem à sombra dessa mesma desigualdade [...].” Este fenômeno se intensificou ao longo desta primeira década dos anos 2000, período no qual a periferia torna-se protagonista em diversas produções da televisão. Recuperando uma característica comum de uma parcela da produção cinematográfica brasileira, questões polêmicas acerca das consequências da desigualdade social no país passaram a figurar entre os principais elementos das narrativas de teleficção nos últimos anos. (LOPES, 2008)

A apropriação do termo “periferia”, de modo generalizado, teve início ainda nos anos 90 e desencadeou um fenômeno que envolve a cultura e a economia das periferias. Esses espaços fazem parte das “destotalizações” que marcam as dinâmicas urbanas da contemporaneidade, como aponta García Canclini (2008), pois ajudam a configurar um cenário cada vez mais marcado pela diversidade social e cultural. Ainda assim, verifica-se que continua em evidência um conjunto de representações que, de modo paradoxal, persiste em dicotomias como “morro e asfalto” ou “centro e periferia”, por vezes presentes em textos institucionais, acadêmicos e jornalísticos. Tal construção, baseada em oposições, também aparece de maneiras distintas nas mais variadas narrativas (como veremos nas análises das produções), podendo mesmo funcionar para reforçar um discurso de aniquilamento dessas oposições. Essa ideia de demarcação de territórios como forma de ressaltar diferenças e especificidades de lugares e de sujeitos (coletivos ou individuais) também pode ser entendida como parte deste processo de “destotalização”, o que reforça a ênfase na heterogeneidade presente em territórios normalmente representados como homogêneos. Essa tensão se faz presente ainda no âmbito das políticas de identidade, muitas vezes acusadas de reforçarem estereótipos e representações negativas ao corroborarem para a constituição de identidades coletivas e/ou grupos identitários.

Essa tensão entre o real e o simbólico, portanto, no que se refere à demarcação, definição, identificação e representação de indivíduos e grupos sociais, a partir de seus territórios e do modo como constroem relações com os outros, também pode ser compreendida se considerarmos que é o espaço que passa a ter importância fundamental nas sociedades contemporâneas, ao contrário da ênfase dada ao tempo e à história que marcou o século XIX. Estaríamos vivendo a época da simultaneidade, da justaposição, do longe e do perto, do lado a lado, da dispersão. Um momento no qual o mundo se parece “[...] menos como uma grande via que se desenvolve através do tempo, do que como uma rede que conecta pontos e que se interconecta em sua própria trama.” (FOUCAULT, 1984) Neste contexto, é o espaço que surge para dar forma ao horizonte de nossas preocupações, de nossas teorias, de nossos sistemas. Os espaços, então, tomam a forma de relações de lugar. Nesse sentido, nossa vida ainda é orientada por um certo número de oposições que se mantêm invioláveis, sustentadas por instituições e práticas, tais como a oposição entre a esfera pública e a esfera privada, entre espaço familiar e social, entre o espaço do lazer e do trabalho, etc. Apesar disso, o espaço onde vivemos é, em essência, heterogêneo. Vivemos dentro de um conjunto de relações que delineiam lugares que podem, inclusive, ser sobrepostos. (FOUCAULT, 1984) No plano do simbólico, mantém-se forte o discurso das oposições entre o morro e o asfalto, ou entre o centro e a periferia, do “meu lugar” e do “lugar do outro”, quase em forma de sacralizações instituídas, embora as vivências do cotidiano de certa forma já transcendam essas oposições. São divisões que ainda persistem em nosso imaginário e que, de certo modo, nos proporcionam experiências com o que é desconhecido para nós. No entanto, toda a “heterogeneidade entrelaçada” da *urbis* sustenta cada vez mais a ideia de espaços que se interconectam, de redes que se formam de modo simultâneo, justaposto e disperso. Essa percepção, em grande medida, é ampliada pela transversalidade proporcionada pela adesão a novas estratégias e plataformas de mediação e seus vários produtos, ultrapassando os limites da mídia tradicional. Pelo menos no campo do audiovisual, as plataformas de exibição de vídeos na internet e as dezenas de festivais de cinema e vídeo parecem já ter sido incorporados a um sistema midiático alternativo que favorece a descentralização de processos de exibição e de consumo de determinados bens simbólicos.

Assim, imagens de diferentes periferias e favelas, suas histórias e seus personagens, antes circunscritos ao seu território e à sua gente, ou transformados em objeto de investigação social da academia ou da classe artística, passaram a alcançar maior visibilidade ao circular por diferentes redes de exibição de produções audiovisuais, que incluem a internet, os festivais e mostras de cinema e vídeo. Além disso, e principalmente, passaram a ser concebidas, produzidas e protagonizadas por seus próprios moradores e representantes. Esses dois aspectos, juntos, provocam uma mudança no modo de percepção desses espaços e, associados a outros fatores socioeconômicos e culturais, contribuem para o surgimento e a efetivação do chamado cinema de periferia.

Entendendo que uma obra audiovisual se constitui numa plataforma de discursos e representações, o propósito de analisar as narrativas de algumas produções deste cinema das periferias foi conhecer as diferentes estratégias enunciativas adotadas por seus realizadores para contarem histórias (reais ou ficcionais) que falassem de seus próprios espaços e vivências do cotidiano e o modo como, nesse processo, acionam e/ou (re)elaboram representações sociais já recorrentes. Além disso, considerando que a crença na possibilidade de falar por si como parte das estratégias de posicionamento simbólico no campo social – em sintonia com o discurso dos direitos humanos, da cidadania e da democratização dos meios de comunicação –, buscou-se também compreender se e como este cinema de periferia, em suas diferentes formas, se constitui num instrumento de autorrepresentação e de luta por reconhecimento, na medida em que almeja não somente ser visível e tornar visíveis periferias e favelas (por meio de suas obras), mas também de garantir igualdade de acesso a bens culturais em geral (em específico, no campo do audiovisual).

Como os espaços heterogêneos das periferias e favelas e sua inter-relação com a cidade e com outros grupos sociais são representados e tematizados nas produções audiovisuais desenvolvidas neste contexto do cinema de periferia? Que tipo de autorrepresentação é construída? Qual o lugar que ocupam os espaços privados e públicos, o lazer, o trabalho, os conflitos pessoais e sociais, enfim, as práticas do cotidiano nas narrativas audiovisuais desenvolvidas nas periferias e favelas? De que modo esses elementos são sintetizados num curta-metragem, este que

é o principal formato que caracteriza a produção audiovisual do cinema de periferia?

Essas e outras questões nortearam a presente pesquisa, que teve como objeto de estudo um conjunto de produções audiovisuais exibidas em festivais de cinema da periferia entre os anos de 2007 e 2009. Eventos como *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, no Rio de Janeiro, *Cine Periferia Criativa*, em Brasília, *Favela É Isso Aí*, em Belo Horizonte, *Festival Cine Favela de Curta-metragem* e a *Mostra Formação do Olhar do Festival de Curtas de São Paulo*, em São Paulo, exibem obras audiovisuais que, de alguma forma, são reconhecidas como originárias e/ou representativas das favelas, periferias e subúrbios, sendo produzidas por pessoas que vivem ou frequentam estes espaços cada vez mais populosos das grandes cidades brasileiras.

Esta abordagem pressupõe a existência de um fenômeno cultural que coloca em evidência dois aspectos de interesse nesta investigação: i) as estratégias narrativas e as soluções formais utilizadas nos produtos audiovisuais desenvolvidos por grupos normalmente vistos e/ou denominados como marginalizados, subalternos, periféricos ou excluídos (conceitos que foram sendo retrabalhados e ressignificados ao longo da pesquisa); e ii) a visibilidade pública desses grupos, de suas narrativas e discursos, através da circulação de seus produtos audiovisuais (notadamente curtas-metragens), como resultado da ampliação do acesso a práticas de produção e consumo de materiais audiovisuais.

Dessa maneira, a ênfase da pesquisa recai mais sobre o produto em si e sua circulação e consumo, tendo em vista os modos de agenciamento narrativo e discursivo, em detrimento dos processos de produção desses trabalhos.

Toma-se como pressuposto que há duas dimensões interconectadas: uma dimensão interna, que diz respeito à forma e ao conteúdo dos produtos audiovisuais em foco, revelando diferentes maneiras de apropriação desta linguagem; e uma dimensão externa – política e social –, que diz respeito à posição simbólica ocupada por esses novos realizadores tanto no campo do audiovisual como na própria esfera pública.

Considerando a grande oferta desses produtos e a variedade de festivais, optou-se por selecionar trabalhos que foram exibidos apenas nos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, por algumas razões que os tornam bem representativos do tipo de produto que se pretendeu analisar nesta

pesquisa. Em primeiro lugar, esses dois eventos, surgidos em 2007, são de caráter nacional (e também internacional, pois exibem vídeos de outros países) e neles podem ser vistas produções realizadas em diversas regiões do Brasil, o que contribui para uma maior diversidade de temas e abordagens. Em segundo lugar, os festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa* contam com razoável projeção nos meios de comunicação, levando-se em conta que investem em divulgação junto a diversas redes de informação e são realizados em espaços que favorecem essa visibilidade. O primeiro é realizado no Centro Cultural da Caixa e o segundo no Centro Cultural Banco do Brasil, ambos no centro do Rio de Janeiro. Mas, essencialmente, esses dois festivais possuem uma característica que interessa bastante a esta pesquisa: o fato de ambos trazerem em seus nomes as marcas de uma distinção dos produtos com os quais trabalham, o olhar do sujeito periférico (embora, como se verá adiante, esse termo seja bastante amplo e não se limita à periferia enquanto espaço geográfico) e o cinema feito pelas favelas (CUFA é a sigla de Central Única das Favelas, entidade que possui unidades espalhadas em diversas cidades brasileiras). Não se está falando, portanto, de uma manifestação popular ou de classe, mas de produções que de alguma forma mantêm um grau de proximidade em função de suas condições de produção e da organização discursiva que existe em torno deles. O período estudado levou em conta justamente a duração da pesquisa e oferece condições para se perceber uma crescente projeção desses dois eventos no circuito dos festivais e um aumento no número de filmes inscritos e selecionados.[1]

Frente a um *corpus* que ainda se mantinha bastante amplo (na última edição, cada festival exibiu mais de 100 vídeos), a premiação e/ou o destaque nos referidos festivais foi um dos critérios de seleção das obras analisadas. Ao se destacarem das demais por meio de uma atribuição de valor, dada em geral por especialistas do audiovisual (o júri especializado), agregam um tipo de valoração instituída por este campo e funcionam como instrumento de reconhecimento de seus realizadores. Demais tipos de distinção entre as obras, como premiações de outra

[1] Em sua primeira edição, o *Visões Periféricas* teve 170 inscrições e 70 trabalhos participantes; em 2008, o festival recebeu mais de 230 inscrições e exibiu 81 filmes; e em 2009, as inscrições chegaram a 260 e uma média de 120 filmes foram exibidos, divididos em sete mostras. O *Cine Cufa* exibiu 71 filmes na primeira edição, 121 na segunda e 161 produções na terceira edição.

natureza (menção honrosa, júri popular), destaque em outros festivais e repercussão em diferentes meios de comunicação, também foram utilizados para ajudar a construir o *corpus* de análise. Outro critério adotado considerou a inclusão de produções de ficção ou documentários que de alguma forma abordassem questões relativas ao contexto das favelas e periferias urbanas. Não fizeram parte da seleção, portanto, produções realizadas em espaços rurais e aldeias indígenas, a exemplo dos vídeos feitos pelo Vídeo nas Aldeias,[2] movimentos de sem-terras e comunidades quilombolas, muito embora se deva reconhecer que esses trabalhos sejam de grande importância para o registro, a preservação e a divulgação desses grupos sociais, principalmente a partir da noção de alteridade. O que justifica a escolha pelas representações das periferias, favelas e subúrbios dos centros urbanos é o fato de que é na cidade que se processa de forma mais contundente essa produção e circulação de materiais audiovisuais, seja em quantidade, seja em variedade de abordagens e temas. Além disso, são esses espaços que ajudaram a construir o conceito de periferia midiaticizada, cujas representações interessam a esta pesquisa.

Assim como outros campos de produção artística, o fenômeno do cinema de periferia parece articular uma rede que envolve não apenas formadores e realizadores de audiovisual, mas também um conjunto de iniciativas voltadas para a exibição e circulação desses produtos, tanto através de festivais e mostras, quanto através de plataformas *on-line* de disponibilização de vídeos.

No caso dos festivais, os vídeos passam por um processo de seleção, através do qual são eleitos os trabalhos mais significativos para serem exibidos. Não se trata de exibir qualquer filme, mas sim aqueles que minimamente atendem a certos critérios, que tenham qualidade enquanto produto audiovisual, mas que também sejam pertinentes à filosofia dos eventos. No geral, os materiais selecionados tratam de diversidade cultural, pluralidade de vozes, identidades coletivas e protagonismo juvenil, especificamente associados ao contexto de comunidades pobres, bairros de periferia, favelas e subúrbios, espaços de exclusão (presídios, hospitais psiquiátricos), ou, ainda, a projetos de educação audiovisual voltados para jovens de comunidades pobres.

[2] Sobre os trabalhos produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, ver artigo *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*, de Jean-Claude Bernardet (2004).

Desse modo, recorrer à autorrepresentação acaba sendo uma das estratégias mais comuns nesse tipo de produção: há um incentivo (inclusive por parte dos idealizadores das oficinas de inclusão audiovisual) para se falar da própria comunidade, do contexto social no qual o jovem está inserido, de criar narrativas a partir do próprio cotidiano. Temas como violência, criminalidade, exclusão social, conflitos familiares, por um lado, e espírito comunitário, relações afetivas e manifestações artísticas e culturais, por outro, são os mais recorrentes. As formas de premiação normalmente vão seguir as mesmas diretrizes, funcionando como incentivo e reconhecimento dos realizadores que desenvolvem trabalhos de considerável valor artístico e/ou social. O *Visões Periféricas*, desde sua primeira edição, possui uma política de premiação mais diversificada, com várias categorias, enquanto o *Cine Cufa* somente a partir do segundo ano cria suas premiações.

O que se percebe nesse campo, em certa medida, é a tentativa de incentivar uma produção artística que seja de qualidade (até para garantir uma posterior inserção de seus realizadores no campo mais amplo do audiovisual), mas, ainda assim, que traga conteúdo representativo de algum aspecto social, muitas vezes traduzido sob a forma de um tipo de luta por reconhecimento. É nesse processo que se convergem os campos do audiovisual e dos movimentos sociais, este último caracterizado por diversas iniciativas da sociedade civil organizada, que passam a incorporar a dimensão artística do audiovisual como instrumento de luta. Esses aspectos serão aprofundados no segundo capítulo, que trata das configurações do campo do cinema de periferia.

Ao contrário do que se poderia imaginar, ou mesmo depreender de uma denominação ao mesmo tempo vaga e ampla como “cinema de periferia” – um termo que acaba sendo mais específico sobre o que não pretende abranger e menos claro sobre o que realmente representa –, os produtos audiovisuais exibidos nesses festivais compõem um conjunto heterogêneo de trabalhos, tanto no aspecto temático quanto estético. Ainda assim, é possível notar certa padronização das representações acionadas (em função, basicamente, da composição dos personagens e do tempo e do espaço nas narrativas) e dos modos como se constroem as estratégias de efeitos junto ao público (ao priorizar programas de efeitos que valorizem a transmissão de mensagens ou ideias, mesmo

através do uso de recursos narrativos que objetivem efeitos emocionais junto ao espectador).

Investigar este cinema de periferia que busca fortalecer um discurso específico sobre o próprio contexto das favelas e periferias e a realidade que as cercam mostra-se importante por vários motivos.

O primeiro deles diz respeito à ampliação desses processos de mediação “periféricos” fortalecidos pela expansão dos projetos sociais de arte, cultura e comunicação voltados para jovens de baixa renda e desenvolvidos por Organizações Não Governamentais (ONGs), fundações, associações, coletivos informais, etc. Nesse contexto se expandem as oficinas de inclusão audiovisual, resultando numa intensa produção de vídeos (principalmente curtas-metragens). Esse cenário é resultado, em parte, da disponibilidade de recursos para a produção de obras audiovisuais através de leis de incentivo, de editais públicos e da ampliação de espaços alternativos de exibição (festivais e mostras, internet, canais de televisão públicos e educativos,[3] etc.). Desse modo, emerge um debate em torno do conceito de periferia, principalmente por conta de manifestações artísticas que ganham cada vez mais espaço na mídia, como a música (*hip-hop, funk*), as artes plásticas (grafite), um tipo de literatura marginal (como a produzida pelo escritor Ferréz),[4] entre outras.

Por outro lado, no cinema, *Cidade de Deus* (2002) se torna um produto ícone da representação da favela e do universo do narcotráfico, com sua estética hiper-realista, fortalecida pela atuação de moradores da favela e a utilização de cenários reais. Concentrando-se apenas no âmbito da televisão brasileira, diversos produtos exibidos recentemente investiram em temas de alguma forma relacionados ao universo da periferia e da favela. A telenovela *Vidas Opostas* (Rede Record) incorporou na trama o universo do tráfico de drogas numa favela, enquanto *Dois Caras* (Globo) retratou o cotidiano de um grupo de moradores da comunidade da Portelinha. Outras experiências optaram por uma abordagem

[3] O Canal Futura tem procurado trabalhar com produtoras independentes. Um exemplo recente é a exibição de série *Crônicas Urbanas*, produzida pelo Observatório de Favelas e que estreou no dia 5 de julho de 2008 nesse canal. O programa reúne seis documentários que tratam do cotidiano de comunidades da periferia e mostram o processo de filmagem de um curta-metragem de ficção realizado por jovens moradores desses locais. (OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2001)

[4] Morador de Capão Redondo, periferia de São Paulo, Ferréz é escritor e *rapper*, autor de *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do Ódio* (2003). Site do autor: <www.ferrez.com.br>.

marcadamente diferenciada sobre a periferia ao investir num discurso positivo, associado às ideias de diversidade cultural, espírito comunitário, criatividade, solidariedade, etc., em oposição à violência, desigualdade, criminalidade e exclusão (embora esses aspectos possam estar presentes). Exemplos dessa tendência são: a série *Cidades dos Homens*, veiculada pela Rede Globo, produzida em parceria com a O2 Filmes (e que, em 2007, deu origem ao filme homônimo de Paulo Morelli); o programa *Central da Periferia* e o quadro do *Fantástico*, “Minha Periferia”, apresentados por Regina Casé; e a série *Antônia*, também exibida na Rede Globo.

Concomitantemente, as representações da periferia cada vez mais integram processos de mediação “periféricos”, a partir de um conjunto significativo de bens simbólicos, especificamente no campo da Arte e da Comunicação. São vídeos, filmes, fotografias, jornais, emissoras de rádio, agências de notícias, *sites*, *blogs*, entre outros, que falam sobre as periferias urbanas e que são feitos pelos próprios moradores desses territórios periféricos, principalmente situados nas regiões metropolitanas. A Rádio Favela de Belo Horizonte (1981), o *site* do Observatório de Favelas (2001), o grupo Nós do Morro ([2014?]), o projeto Imagens do Povo (2011), o documentário *Falcão, Meninos do Tráfico* (2006) e o Prêmio Hutúz de Hip Hop, produzidos pela CUFA, são alguns exemplos bem-sucedidos.[5] Hoje, muitos espaços considerados de periferia já dispõem de seus próprios canais de comunicação, os festivais de cinema e vídeo também se enquadram neste tipo de experiência. Essa ampla cadeia de produção e consumo simbólico torna evidente a incorporação no campo midiático do conceito de “periferia”, mesmo que a partir de diferentes abordagens e apropriações do termo. É a partir dessa apropriação que se introduz a ideia de periferia como lugar-conceito – um lugar que, nas narrativas, muitas vezes funciona como elemento nuclear.

Uma abordagem mais cautelosa, neste caso, requer compreender a dimensão política associada ao movimento existente em torno do cinema de periferia (ou da cultura da periferia, de modo mais amplo), pois, do contrário, a análise das obras audiovisuais em foco deixaria de fora um importante componente de distinção desses produtos: o seu caráter

[5] Uma lista com diversas iniciativas que incorporaram oficinas de inclusão audiovisual está disponível no Anexo.

periférico chancelado por determinados agentes do campo audiovisual e das organizações da sociedade civil. Isso significa dizer que o conceito de imagem (atrelada ao audiovisual) é tomado nesta pesquisa como instrumento de representação e também como parte de processos de mediação entre os indivíduos e o mundo social.

Para tanto, a presente pesquisa delineou caminhos teóricos próprios para analisar as obras audiovisuais das periferias e favelas e poder interpretá-las à luz das abordagens da teoria do reconhecimento social, a partir dos discursos que dão sustentação a essa produção audiovisual específica. Afinal, é notória uma demanda de determinados grupos sociais por reconhecimento, traduzida sob a forma de direito à autorrepresentação e positivação da própria imagem na esfera pública. Reconhecimento, nesta pesquisa, refere-se justamente a essa dimensão simbólica que permeia as demandas por justiça social na contemporaneidade.

Outro aspecto contemplado na pesquisa, mesmo que tangencialmente, diz respeito às novas tecnologias de produção, difusão e consumo de obras audiovisuais. Mesmo que não seja o foco deste trabalho, cabe ressaltar o quanto essas novas tecnologias, tão debatidas no campo do cinema e da televisão, são destacadas pelos próprios produtores independentes como elementos dinamizadores da produção audiovisual nas periferias e favelas. Além das práticas e eficientes *camcorders*, a função vídeo de câmeras fotográficas e de aparelhos celulares passou a ser utilizada como instrumento de captação de imagens, e a internet como plataforma de exibição e de divulgação de trabalhos, contribuindo para formar redes sociais entre diferentes coletivos e alcançando o público em geral. Não se trata de afirmar que essas práticas não existiam antes dos dispositivos digitais. Pelo contrário, recursos narrativos diversos sempre serviram de apoio a diferentes tipos de mobilizações sociais. O que se nota é uma maior disseminação do uso de equipamentos audiovisuais para captação, edição e exibição de imagens, associada a transformações no uso do vídeo para fins sociais. Se, há poucos anos, toda essa produção realizada nos núcleos comunitários de audiovisual ainda estava submetida a uma circulação bastante horizontal e restrita,

como aponta Alvarenga (2004),[6] a internet e os festivais de cinema de periferia conseguiram, pelo menos em parte, romper essa lógica e passaram a constituir importante espaço de visibilidade para centenas de curtas-metragens produzidos nas favelas e periferias, ou através de experiências populares em audiovisual.

Entre outras questões, este trabalho aponta – como decorrência da análise dos festivais de cinema da periferia – a constituição de uma rede discursiva que enfatiza essa dinâmica associada às novas tecnologias digitais em prol do audiovisual, mas que nem sempre considera outros fatores (econômicos, políticos, sociais, etc.) que afetaram consideravelmente as condições de produção de obras audiovisuais, para além do aspecto tecnológico (muito embora, nesse processo, a internet também tenha se configurado como importante suporte não somente para a divulgação dos trabalhos dos núcleos de periferias e favelas, mas também para a constituição de redes sociais em torno desses projetos).

A introdução estabelece aproximações entre as trajetórias do vídeo independente, videoarte, vídeo popular e comunitário e as transformações no uso social do audiovisual, no intuito de ajudar a construir o fenômeno, o objeto e o campo do cinema de periferia. Para tanto, discorre brevemente sobre o lugar e o percurso que as práticas audiovisuais tiveram nos espaços das favelas e periferias e sua relação com a comunicação, a cultura e o mercado. Também apresenta as principais características de uma política cultural pautada pelo incentivo à diversidade cultural e das iniciativas públicas de fomento à produção audiovisual no Brasil. Nesse sentido, mostra-se essencial caracterizar o contexto socio-histórico a partir do qual tem sido possível ampliar a produção audiovisual nas periferias urbanas brasileiras, principalmente no que diz respeito às políticas públicas voltadas para a cultura e para o audiovisual em específico.

O segundo capítulo também apresenta as bases teóricas sobre as quais é possível estabelecer uma relação entre as dimensões simbólicas e materiais do que estamos chamando de produção audiovisual (ou

[6] Alvarenga (2004), em sua dissertação de mestrado, constatou na ocasião de sua pesquisa uma grande dificuldade de acesso aos vídeos comunitários de diversos núcleos de produção, afirmando que a recepção desses trabalhos ainda estaria “[...] bastante atrelada a um público que em geral se localiza nas vizinhanças de onde o vídeo foi realizado.” (ALVARENGA, 2004, p. 19) Com algumas exceções, havia também dificuldade tanto para conseguir cópias quanto para assistir às produções no próprio local do projeto, o que tornaria essas experiências dispersas e desconexas entre si e em relação ao público em geral.

cinema) de periferia, de modo a permitir uma abordagem política desse fenômeno, que, de modo geral, se baseia na ideia de direito à autorrepresentação. Para tanto, busca uma aproximação entre os conceitos de lutas simbólicas, propostos por Pierre Bourdieu, de esfera da visibilidade pública e de luta por reconhecimento social, uma vez que a análise dos filmes é antecedida por uma investigação dos discursos que dão sustentação às condições de produção e às estratégias de visibilidade dessa produção audiovisual específica.

O terceiro capítulo caracteriza os festivais de cinema de periferia e discorre sobre seu posicionamento no contexto da produção audiovisual independente. Defende-se, nessa parte, a existência de um discurso organizador, que tende a agrupar diversas experiências populares e comunitárias de audiovisual e que chega até o público justamente por meio dos festivais temáticos. Para tanto, se dedica ao aprofundamento da noção de campo, de Pierre Bourdieu (1996), para se compreender como esta produção audiovisual periférica se constitui num campo específico, com suas dinâmicas internas de funcionamento e as estratégias de reconhecimento e consagração: de que modo esses trabalhos audiovisuais são financiados, produzidos e passam a circular em diferentes plataformas de exibição (mostras e festivais, *sites* na internet, espaços alternativos, etc.) e como são “avaliados” pelo público e pelos seus pares. Nesse capítulo também discorreremos sobre a trajetória dos realizadores e o sistema de financiamento/realização de algumas experiências. O objetivo é compreender como se configura esse campo do audiovisual de periferia. Portanto, descreve os festivais de cinema de periferia, apresentando suas principais características e o modo como esses eventos contribuem para a disseminação de um tipo específico de discurso acerca do audiovisual como instrumento de mudança social e da periferia como lugar de efervescência multicultural. A noção de campo e o modo como os agentes realizadores atuam nesse espaço, portanto, ajudam a compreender a dimensão interna das obras, na medida em que são capazes de relacionar os modos de representação construídos com o lugar ocupado pelos agentes realizadores no campo e suas estratégias de produção e de divulgação de seus filmes.

O quarto capítulo traz uma revisão de literatura acerca das representações das periferias, favelas e subúrbios brasileiros que marcaram o cinema e a televisão no Brasil. Para tanto, recorreu-se a trabalhos

de autores como Jean-Claude Bernardet, Lúcia Nagib, Fernão Ramos, Ismail Xavier, Esther Hamburger, Mônica Almeida Kornis, Maria Carmem Jacob de Souza, Robert Stam, Ivana Bentes, entre outros. O objetivo é compreender alguns dos principais discursos existentes em torno das representações históricas do sujeito/objeto excluído socialmente e como, nessa trajetória, chegou-se à atual incorporação em grande escala dos cenários, personagens e histórias das periferias e favelas para a televisão e o cinema comercial, resultando na passagem da invisibilidade para a superexposição, associada a um discurso ambíguo que alterna negação e aceitação. Para tanto, o capítulo discorre sobre os modos de representação do outro em experiências do cinema, da televisão e do vídeo, o ineditismo do chamado “cinema do quarto mundo” e os modos recorrentes de adoção de determinadas estratégias estéticas e narrativas. O objetivo é reunir elementos que ajudem a estabelecer parâmetros de comparação e análise para serem aplicados aos filmes de periferia, especialmente no que diz respeito às estratégias narrativas e o modo de agenciamento das representações das favelas e periferias.

O quinto capítulo traz as análises de alguns curtas-metragens, que foram divididos em grupos temáticos. O aspecto privilegiado no processo de análise das produções é o modo como se configuram as construções narrativas, levando em conta a caracterização dos personagens e sua relação com a história contada/relatada, a concepção do espaço diegético e do mundo narrativo e as escolhas formais (textura da imagem, tipo de montagem, elementos sonoros etc.). Busca-se, com isso, verificar a existência de recorrências, dissonâncias, inovações, soluções criativas ou banalizadas adotadas na abordagem de questões como violência e criminalidade, juventude, identidade, cultura, família, comunidade e espaço urbano, exclusão social, etc. Os recortes temáticos foram elaborados a partir da recorrência de assuntos tratados nos curtas-metragens, sejam ficções ou documentários.

O primeiro bloco reúne curtas-metragens que desenvolvem uma narrativa em torno do contexto do tráfico de drogas e das situações de violência vividas pelos moradores de periferias e favelas. A ideia de perda (da vida, da juventude, da integridade, etc.) permeia essas pequenas crônicas, que têm o jovem como protagonista. O segundo conjunto de filmes, na maioria pequenos documentários, traz abordagens diversas que, em geral, enfatizam a questão da identidade coletiva e da

diversidade cultural. Alguns curtas ressaltam a existência de um certo *ethos* da periferia, uma espécie de identidade coletiva construída a partir de diferentes modos de experiência do cotidiano, de manifestações culturais próprias e de distintas formas de engajamento, lançando um olhar positivo sobre a periferia e seus moradores. Outros filmes ilustram situações de exclusão social sob a forma de denúncia. Em comum, as obras trazem um discurso engajado, militante. O terceiro grupo de curtas-metragens reúne narrativas mais lúdicas, tendo em comum personagens infantis como protagonistas, porém, sempre tendo como contexto o universo das favelas e periferias.

Através das análises, o objetivo é identificar quais as principais tradições narrativas que norteiam ou influenciam a produção desses curtas-metragens e quais são os elementos mais evidentes que atestam (ou não) a adesão a um determinado tipo de representação. Deve-se atentar ainda para os objetivos de cada um dos produtos (informar, impactar, sensibilizar, etc.) e os efeitos que, porventura, buscaram atingir.

Por fim, com base na investigação do material audiovisual, tenta-se compreender de que modo essa autorrepresentação se efetiva enquanto estratégia de representação de uma diversidade cultural e enquanto discurso calcado nas ideias de reconhecimento das diferenças, aspectos cada vez mais constitutivos das sociedades contemporâneas.

Bases para uma compreensão política das práticas de produção audiovisual da, sobre e com a periferia

Este capítulo inicialmente examina o contexto no qual foi possível que a produção audiovisual das periferias e favelas pudesse se desenvolver, considerando, em primeiro lugar, os seus antecedentes, quais sejam os movimentos do vídeo independente (englobando o vídeo popular e o vídeo comunitário), e também as condições sociais, políticas e econômicas que viabilizaram a sua efetivação, incluindo as recentes políticas públicas voltadas para o campo do audiovisual.

Em seguida, a partir do entrelaçamento do conceito de diversidade cultural com a ampliação do acesso à produção e ao consumo de materiais audiovisuais como parte das estratégias de inclusão social através da cultura, o capítulo identifica e examina a dimensão política das práticas audiovisuais associadas às favelas e periferias. Essa dimensão alinhava as noções de visibilidade pública e luta por reconhecimento social em articulação com a ideia de direito à autorrepresentação e à produção e difusão de discursos próprios por meio da linguagem audiovisual.

O vídeo independente e as transformações no uso social do audiovisual

Em setembro de 1989, a revista norte-americana *Time* estampava na capa da edição de número 37 a foto de um índio utilizando uma câmera de vídeo, com a seguinte manchete: *“Letting in the world. A global revolution is shaking up values and power structures.”* A matéria, intitulada “Subversão pelo vídeo”, assinalava que o uso generalizado do videocassete e dos sistemas de TV a cabo por diferentes classes sociais (incluindo as mais pobres), nas mais isoladas partes do mundo, estava contribuindo para promover uma verdadeira revolução através do audiovisual. De modo crescente, o vídeo vinha sendo usado como um meio alternativo pela “oposição”, por grupos clandestinos e minorias,

normalmente impedidos de se manifestarem, seja pelos governos, seja pelas grandes corporações midiáticas. O texto assinalava ainda o maior acesso a produtos diversificados, distintos do que normalmente era oferecido pelos canais abertos de TV. (BEYER, 1989)

A matéria da revista *Time* apenas constatava um fenômeno que já transcorria há pelo menos uma década e que estava prestes a sofrer uma nova mudança com a chegada do vídeo digital (*Digital Video* ou DV) alguns anos mais tarde. A influência do vídeo continuaria se ampliando, ao mesmo tempo em que acompanhava as demandas do público por novas formas de informação e de entretenimento. A substituição do vídeo analógico pelo digital apenas intensificou esse processo e, de certo modo, foi acompanhada por mudanças de cunho ideológico, que marcam a trajetória do vídeo: de instrumento de “contrainformação”, este passou a representar, principalmente, um instrumento de democratização, de inclusão social e uma plataforma de fomento à diversidade cultural – conceito que dita a ordem das sociedades contemporâneas marcadas pelo multiculturalismo –, estando em sintonia com as demandas no campo da cidadania e fazendo coro com o discurso dos direitos humanos.

Em países como o Brasil, esse processo significou a apropriação (via movimentos sociais e políticas governamentais) dos recursos do audiovisual pelas camadas mais pobres da população, que ao longo dos últimos 20 anos ajudaram a construir as chamadas periferias, favelas e subúrbios dos grandes centros urbanos. É neste contexto que surge o que chamo aqui de cinema da periferia, que se intensificou a partir das transformações ocorridas nestes anos 2000 no campo do audiovisual brasileiro e no modo como este desenvolveu sua articulação com as periferias urbanas. Como vem se desenrolando o processo através do qual moradores de favelas, de comunidades de periferia e de subúrbios têm elaborado discursos e acionado representações de si próprios e de sua realidade ao fazer uso de narrativas audiovisuais?

No que se refere à realização audiovisual de periferia e seus circuitos de produção e exibição, é possível considerar a existência de um sub-campo caracterizado pelos independentes e pelos jovens realizadores oriundos de oficinas de inclusão audiovisual desenvolvidas por ONGs, associações, coletivos, projetos sociais e culturais, ou por agentes que de alguma forma estão envolvidos com algum tipo de movimento/

organização social e/ou popular, sejam como beneficiários, participantes ou gestores dos movimentos. As características desse subcampo serão apresentadas no capítulo seguinte.

Para se compreender as características dessa produção audiovisual de periferia, é pertinente investigar a articulação desenvolvida entre o campo do chamado vídeo popular (enquanto instrumento amplamente utilizado pelos movimentos sociais entre as décadas de 1970 e 1990) e o campo da produção audiovisual independente no Brasil. Este capítulo trata brevemente da trajetória do vídeo independente no Brasil e sua associação com o campo dos movimentos sociais e culturais, o que resultou no que se convencionou chamar de vídeo popular. Toma-se como premissa que este campo específico de produção e difusão audiovisual, ao assumir diferentes demandas com o passar dos anos, criou desdobramentos que serviram de base para o desenvolvimento do cinema de periferia. O discurso das novas tecnologias da imagem permeia esta trajetória e, hoje, esta produção independente resulta em produtos diversificados, que podem ser reconhecidos tanto no cinema quanto na televisão.

Em seguida, será apresentado o contexto atual de produção do audiovisual independente a partir das políticas públicas culturais implementadas nos anos 2000 no Brasil, que se baseiam no pressuposto da cultura usada como recurso e como bem econômico e no princípio do incentivo à diversidade cultural. O capítulo caracteriza as condições socio-históricas que possibilitaram a apropriação do audiovisual por parte de moradores das favelas e periferias brasileiras como ocorre hoje e qual a relação estabelecida entre esse processo e as lutas por reconhecimento social nas sociedades contemporâneas.

É importante frisar que recorrer a alguns conceitos e parâmetros de compreensão dos movimentos sociais não implica, necessariamente, em afirmar que o fenômeno do audiovisual de periferia se constitui num movimento social. O objetivo é tão somente sistematizar as características deste fenômeno urbano e perceber a existência de um discurso comum que, ampliado pela mídia e por canais alternativos de comunicação, cria uma forte impressão de unidade, coesão e convergência de agentes, objetivos, métodos e propostas. Porém, o que existe é uma enorme variedade de ações e projetos, agentes e representantes, coletivos e organizações, com valores, ideias e modos de ação distintos,

resultando numa multiplicidade de vozes que, de algum modo, articulam um discurso sobre a periferia, muitas vezes em sintonia com o discurso do direito à comunicação e, por extensão, do direito à autorrepresentação. Neste caso, considera-se que as práticas comuns a um determinado conjunto de realizadores do audiovisual, sobretudo as práticas discursivas, são suficientes para compor uma autodefinição, mesmo considerando a existência de certas contradições estruturais.

A luta pelo direito à comunicação – ou pela democratização da comunicação, que se fortaleceu em países como o Brasil a partir dos anos 80 – é um fator de entrelaçamento dos usos do vídeo com o movimento social, principalmente em função do papel que o chamado vídeo popular exerceu junto a certos movimentos sociais e coletivos urbanos das mais variadas vertentes. Desde a sua popularização, o vídeo vem sendo usado como instrumento de luta, principalmente por parte de movimentos sociais ou mesmo por grupos de realizadores independentes, representando ora instrumento de oposição ou de subversão, ora recurso de integração social para promoção de educação e da cidadania.

De todo modo, tanto a videoarte como as alternativas militantes e comunitárias experimentaram soluções de linguagem opostas aos modelos praticados nos canais de televisão, estes também já diversificados e híbridos. (MACHADO, 1997) Segundo Fachine (2007b), o campo da produção que se convencionou chamar de vídeo despontou nos Estados Unidos e na Europa Ocidental 25 anos depois do advento da televisão e definiu-se pela negação deste modelo. A trajetória do vídeo no Brasil (e também no restante da América Latina) começou a se delinear a partir dos anos 80, embora algumas experiências de videoarte tivessem sido realizadas já na década anterior. No Brasil, as próprias emissoras de TV só começaram a operar com equipamentos portáteis de gravação entre 1979 e 1980. Os projetos de vídeo que surgiram neste contexto não tinham como proposta inicial estabelecer um tipo de resistência aos meios de comunicação de massa. Surgiram vinculados a movimentos sociais que tinham o objetivo trabalhar com a informação e a cultura de determinados grupos e de contestação às formas de poder existentes na sociedade, formando circuitos alternativos de informação. Propunha-se, entre outras ações, o desenvolvimento de programas descentralizados, a produção coletiva em lugar do domínio de especialistas, a integração ativa dos participantes, a mobilização em lugar da passividade e

a transformação de simples receptores em emissores em potencial. (SANTORO, 1989) Fechine (2007b, p. 99, grifo nosso) também reforça esta tendência:

Apesar da influência formal e temática dos precursores da *guerrila vídeo*, movimento que teve seu auge na década de 1970, o vídeo popular independente no Brasil já não se pautava, como faziam os realizadores europeus, canadenses e americanos, pela contestação assumida ao discurso hegemônico da televisão comercial. Paralelamente ao trabalho com os movimentos sociais, alguns desses grupos realizaram programas para emissoras de TV, até mesmo como uma forma de captar recursos para a aquisição de novos equipamentos.

O discurso (muitas vezes bastante otimista) em torno das potencialidades revolucionárias no campo da comunicação e da informação, proporcionadas pelo Video Home System (VHS), encontra certa similaridade com o discurso contemporâneo sobre as novas tecnologias digitais, especialmente aquelas relacionadas aos dispositivos de captação, edição, exibição e circulação de sons, imagens e textos. Há três décadas defendia-se a ideia de que o videocassete poderia ser usado como um meio de contrapoder, transformando o espectador passivo em um público ativo, também capaz de produzir conteúdo. Falava-se em “guerrilha receptiva” e mesmo em uso direcionado dos meios de comunicação independentes e alternativos, visando atingir públicos específicos. (SANTORO, 1989) Atualmente, em diversos setores, atribui-se potencialidades semelhantes às chamadas novas tecnologias da informação e da comunicação, baseando-se, contudo, em certas inovações que constituem os princípios do paradigma tecnológico que se estabeleceu a partir dos anos 90: i) a informação é a matéria-prima (tecnologias para agir sobre a informação); ii) todos os processos e atividades individuais e coletivas são moldados pelo novo meio tecnológico (penetrabilidade dos efeitos); iii) lógica de redes em qualquer sistema ou conjunto de relações; iv) capacidade de reconfiguração (flexibilidade); e iv) crescente convergência de tecnologias específicas para um sistema altamente integrado. (CASTELLS, 1999b) A lógica da cibercultura, por exemplo, com seu dispositivo comunicacional na forma de “todos-todos” (LÉVY, 1999), é apenas um dos recursos viabilizados por este novo paradigma tecnológico e contribui para mudar também os modos de organização e de atuação dos movimentos sociais.

Ainda nos anos 1980, surgiram experiências de formas alternativas de comunicação por toda a América Latina, tendo em comum não apenas uma maior participação popular, mas também mudanças sociais concretas, uma vez que:

A comunicação alternativa surgiu no contexto latino-americano sobretudo pela extrema desigualdade, opressão e injustiça social existentes, articulada com movimentos populares que, diante dessas condições sociais, mobilizaram-se para estabelecer mecanismos de contestação e organização: greves e manifestações, fortalecimento de associações, comunidades eclesiais de base, sindicatos e outros movimentos comunitários. (SANTORO, 1989, p. 31)

Para Santoro (1989), alguns fatores possibilitaram a explosão do uso do vídeo na América Latina nesse período, como a boa infraestrutura de exibição já existente e a oferta de uma tecnologia mais acessível e de fácil operacionalização, que se tornou um componente ativo e permanente junto a organizações não governamentais, movimentos sociais e instituições governamentais. Esse cenário também propiciou a realização constante de eventos em torno do vídeo alternativo, como festivais, seminários, oficinas, encontros, etc. No Brasil, o abrandamento das restrições políticas a partir dessa mesma década também intensificou as “[...] manifestações de comunicação ao nível das bases sociais, isto é, da comunicação popular.” (SANTORO, 1989, p. 59) Neste contexto, o vídeo é adotado como mais um componente de luta, mas assumindo diferentes aspectos dependendo dos fins e dos modos como foi sendo apropriado.

Santoro (1989) faz uma distinção entre o vídeo alternativo e o vídeo popular. Enquanto na primeira categoria enquadram-se praticamente todo e qualquer programa de vídeo realizado fora das emissoras de TV, a segunda refere-se a produções feitas sob a ótica ou a partir dos interesses das classes populares. Isso incluiria a produção de programas por grupos ligados diretamente a movimentos populares (sindicatos, associações) e a instituições de apoio a esses movimentos (institutos, centros de defesa dos direitos humanos, entre outros); a produção de programas de vídeo por grupos independentes, mas sob a ótica dos movimentos populares; o processo de produção de programas de vídeo com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição; o processo de exibição de programas de

interesse dos movimentos populares. (SANTORO, 1989) Nessa esfera, se enquadram também experiências do uso do vídeo junto a comunidades indígenas. Projeto precursor dentro dessa proposta, o Vídeo nas Aldeias, criado em 1987, sempre teve como objetivo “[...] apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais.” (APRESENTAÇÃO, 2009) Também segundo Oliveira (2001), o modelo de vídeo popular típico sempre esteve associado a movimentos sociais e mobilizações coletivas e se dividia basicamente entre vídeos de denúncia (mostrando situações de miséria, opressão e violência) e vídeos de luta (registrando ações concretas, como greves e ocupações). Estando dissociado de qualquer material de entretenimento ou noticioso, o vídeo popular tinha como objetivo principal provocar o desejo de transformação social no espectador:

A noção de participação, no sentido mais amplo, para além de um envolvimento no processo de produção dos vídeos por parte das comunidades neles enfocadas e da interação com os espectadores no processo de exibição, compreendia a participação da coletividade na transformação de suas próprias condições de existência. (OLIVEIRA, 2001, p. 9)

O vídeo popular típico – que perdeu força ao longo dos anos 90 – é concebido a partir das noções de sujeito coletivo e de transformação social e, de modo geral, propunha ações coletivas que possibilitassem algum tipo de mudança global do conjunto da sociedade.

Paralelamente ao campo das produtoras independentes que se voltaram para o mercado da televisão, levando para as TVs comerciais trabalhos que reuniam as “[...] demandas básicas do vídeo (a crítica aos meios) e da televisão (o entretenimento)” (FECHINE, 2007b, p. 91), outros produtores de vídeo atuaram de forma igualmente militante junto a grupos ligados a organizações não governamentais, sindicatos e centrais de trabalhadores, associações comunitárias, movimentos de negros, mulheres, índios, movimentos sociais do campo e da cidade.

Nesse contexto, no qual se destaca a luta pela redemocratização no país, o vídeo contribuiu para criar uma rede alternativa de comunicação através da mobilização de trabalhadores e de projetos sociais e educativos junto a comunidades. Contudo, sua produção, em geral, tinha uma circulação restrita, normalmente sendo exibida em espaços

criados pelos próprios movimentos e organizações. (FECHINE, 2007b) Esse campo, portanto, era marcado pela mobilização política e conscientização popular, configurando-se num mercado paralelo no campo do vídeo independente. Segundo Romano (1990), o conceito de vídeo popular deve-se à apropriação do vídeo pelos “movimentos populares”. “O volume, o teor, os grupos responsáveis e as exposições dos programas se baseariam nesse princípio político social de ‘comprometimento’ com a perspectiva crítica da realidade social.” (ROMANO, 1990, p. 117) Diversas organizações e profissionais de assessoria e apoio aos movimentos sociais nos 70/80 incorporaram em suas práticas o uso de meios de comunicação, incluindo o audiovisual. Os *videomakers* populares ou militantes se consolidam nessa época a partir da criação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que existiu formalmente entre 1984 e 2001, embora tenha atuado como produtora de vídeos apenas até 1995. (ALVARENGA, 2004) A década de 1980, então, significou uma fase de reconhecimento dos grupos produtores e usuários do vídeo, incluindo os que utilizavam essa tecnologia nos movimentos sociais e sindicais. Neste período foi realizado o *I Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular*, quando vários grupos se articulavam para a criação de uma associação, com o objetivo de buscar financiamento para equipamentos de uso coletivo, realização de mostras, cursos e seminários. Estes encontros anuais funcionavam como fórum de criação e legitimação das estratégias de conformação e consolidação da associação. (ROMANO, 1990)

Todos esses grupos presentes no conjunto dos ‘independentes’, em especial aqueles que têm buscado recriar estética, cultural e politicamente o campo do vídeo, assim como reinventar a ordem da comunicação vigente, necessitam construir modalidades específicas e renovadoras de produção e distribuição. Dentre elas, tem-se configurado desde a ‘TV ambulante’, passando pelas diversas ‘TVs comunitárias’, até o projeto mais ambicioso de uma TV qualitativa a ser mantida através da subscrição dos espectadores e que utilizaria os canais UHF. (ROMANO, 1990, p. 104)

Durante as décadas de 1980 e 1990 houve uma produção intensa por parte de TVs alternativas e comunitárias ligadas a projetos sociais e organizações não governamentais, como a TV Viva, TV Maxabomba, TV dos Trabalhadores, Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), TV Liceu, TV Pinel, TV Viva, TV Mocoronga, TV Rocinha, entre outras

iniciativas. (LIMA; CAPPARELLI, 2004; PERUZZO, 2000; SANTORO, 1989) Muitos desses projetos recebiam financiamento através de operações internacionais, verba que aos poucos foi sendo suprimida, sob a alegação de que a democracia já se consolidara no Brasil. Além disso, as grandes emissoras de TV passaram a dar mais espaço a temas sociais, como será ressaltado no capítulo três. Esse novo cenário, que se estabeleceu nos anos 1990, levou as produtoras de vídeo popular a modificarem suas estratégias de comunicação e de autossustentabilidade. (FECHINE, 2007b)

Pode-se afirmar que o movimento do vídeo independente no Brasil (atrelado ou não aos movimentos sociais) trazia consigo um “grande projeto político” (FECHINE, 2007b), revelando o investimento de uma nova geração de produtores audiovisuais na redemocratização da comunicação no país, mas que, por outro lado, era marcado por uma repercussão limitada de suas iniciativas, frente ao mercado fechado das redes de televisão brasileiras (discurso que ainda hoje é recorrente). Desse modo, é a outra vertente do chamado vídeo independente – mais especificamente, a dos então chamados *videomakers* – que consegue de alguma forma desenvolver projetos que foram pelo menos parcialmente absorvidos pela TV comercial:

Historicamente, a tímida presença das produtoras independentes nas emissoras comerciais só nos leva a concluir que a sua influência na televisão aberta no Brasil se deu – e ainda se dá – mais em termos de ‘circulação de idéias’, que, em maior ou menor medida, acabaram sendo absorvidas pelos profissionais da própria TV. (FECHINE, 2007b, p. 101)

Embora já dispusesse de circuitos de exibição alternativos em festivais e museus, uma parcela da primeira geração de *videomakers* despontou nos anos 80, interessada em desenvolver trabalhos que pudessem ser exibidos na TV, mas utilizando de modo crítico e criativo os recursos do vídeo. Isso fez com que diversos trabalhos de produtoras independentes chegassem à TV comercial. O que se pode notar em boa parte dessa produção voltada para a televisão é a existência de certo engajamento social presente no movimento do vídeo independente, marcado ainda pela paródia dos produtos e processos de produção da TV, e a preocupação em explorar a função cultural da televisão, um tipo de produção que subverte na forma e no conteúdo. Nesse sentido, havia

a preocupação de ousar esteticamente, mas também de propor novas abordagens da realidade, colocando em evidência a diversidade de vozes da sociedade brasileira, pouco vista na televisão aberta.

Esse embate entre um tipo de obra audiovisual independente – mais experimental, com ênfase na autocrítica e com uma abordagem mais diversificada da realidade – e a produção dos canais de TV abertos – pouco disponíveis para essa produção independente – instaurou, nas duas últimas décadas, uma tensão que leva à seguinte questão: “Como incorporar à grade dessas emissoras de TV uma produção independente em vídeo que, mesmo ambicionando ocupar espaço em suas programações define-se, esteticamente, justo pela contraposição aos seus modelos?” (FECHINE, 2007b, p. 86)

Como resultado dessa tensão, defende-se que a presença de certos elementos expressivos na televisão contemporânea tenha sido reflexo do que foi produzido pelo campo do vídeo independente, como a adoção da autorreferencialidade, a apresentação do processo como produto e a estética da inversão (FECHINE, 2007a), aspectos que caracterizam um determinado tipo de produção mais experimental, que resultaram em programas inovadores, como o seriado *Armação Ilimitada* (1985-1988), realizado pela Rede Globo e dirigido por Guel Arraes. O seriado se destaca pela sua capacidade de “[...] ‘deglutir’ antropofagicamente todos os outros formatos televisuais, para devolvê-los em seguida sob a forma de *paródia*.” (MACHADO, 2007, p. 93) A implantação do Núcleo Guel Arraes na TV Globo, em 1991, efetivou o desenvolvimento de diversos programas inovadores que absorveram não apenas a crítica aos meios a partir dos próprios meios (como preconizavam os produtores do vídeo independente), mas também abordagens de caráter antropológico, que se propunham a descortinar a diversidade da cultura brasileira, como ocorreu no *Programa Legal*. (FECHINE, 2007a) Esse crescente interesse pela diversidade cultural brasileira (aspecto que, de certa forma, foi incorporado ao mercado de bens simbólicos) é, portanto, um elemento que também contribuiu que se ampliassem as abordagens sobre o universo das favelas e periferias por parte da TV brasileira de forma mais contundente.

A produtora independente Olhar Eletrônico – criada em 1981 e extinta no final dessa mesma década, e da qual fizeram parte Fernando Meirelles, Marcelo Tas, Paulo Morelli, entre outros profissionais que

hoje atuam no campo da TV e do cinema – teve papel importante nessa integração entre o universo do vídeo independente e da televisão comercial, principalmente pelo fato de formar profissionais dispostos a propor uma nova linguagem para a televisão, desenvolvendo programas de modo coletivo e experimental.[1]

Anos mais tarde, é da parceria entre Fernando Meirelles e sua produtora O2 (formada também com outros ex-integrantes do Olhar Eletrônico) e Guel Arraes que surge o episódio “Palace II”, para a série *Brava Gente*, exibido em 2000 na Rede Globo. O episódio desenvolveu o tema do tráfico de drogas e da violência na favela, funcionando como um laboratório para o filme *Cidade de Deus* (2002). O projeto gerou posteriormente a criação da série televisiva *Cidade dos Homens* (2002-2005), também produzida pelo Núcleo Guel Arraes e pela O2. A minissérie mostrou na televisão aberta “[...] gente fumando maconha, apontando armas para a câmera, falando palavrões e apanhando da polícia, ensaiando, ainda que de modo superficial, uma aproximação com a representação do universo sociocultural das periferias das grandes cidades.” (FECHINE, 2007a, p. 5)

Outro destaque desse intercâmbio entre o vídeo independente e a televisão comercial através do Núcleo Guel Arraes foi o programa *Brasil Legal* (1994-1997), protagonizado por Regina Casé e que contou com a colaboração de Sandra Kogut na direção, importante realizadora de vídeo brasileira. O programa investiu no viés jornalístico com tom documental e tinha a proposta de mostrar lugares e tipos inusitados, quase sempre anônimos, e de diferentes regiões do país.[2]

Como veremos no terceiro capítulo, o que se desenvolveu a partir do final dos anos 1990 no âmbito da televisão, em parte como consequência desse processo de incorporação de novas linguagens e abordagens sobre a realidade brasileira, foi uma gradativa introdução do universo das favelas e periferias em diversos programas televisivos. Em paralelo, uma mudança na cadeia produtiva do audiovisual possibilitou a abertura do mercado para novos produtores, que passaram a contar com outros canais de circulação de seus produtos, além da abertura de novos espaços televisivos (TVs públicas, comunitárias, canais privados

[1] Para saber mais sobre as inovações trazidas pela produtora Olhar Eletrônico e outros movimentos do vídeo no Brasil, ver Machado (2007).

[2] Informações sobre o programa ver Memória Globo (2009).

de TV a cabo). Cabe salientar que essa oferta, especificamente na televisão, ainda é limitada e que a recente reorganização do sistema televisivo com o aumento do número de canais ainda não foi suficiente para garantir maior pluralidade de programação e absorção de produtos de realizadores independentes de forma mais ampla e permanente, muito embora tenham surgido alguns avanços nesse setor.[3]

Desse modo, o discurso do vídeo comunitário, atrelado ou não aos novos movimentos sociais, assumiu novos contornos. O que se observa é uma atuação mais independente das próprias comunidades em associação com os agentes que compõem o campo do audiovisual (profissionais do cinema e da televisão), o que, em parte, vem possibilitando maior aproximação entre as questões próprias dos diferentes grupos sociais e culturais (conteúdo) e o investimento em aspectos ligados à linguagem audiovisual em si (forma).

Alvarenga (2004), em sua dissertação sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil, traz em sua pesquisa uma distinção entre vídeo popular e vídeo comunitário, que se mostra útil para se compreender esse processo. O primeiro modelo entra em crise a partir dos anos 90, ao se desmobilizar e perder seu caráter militante, desvinculando-se dos movimentos sociais que lhe serviam de orientação e que funcionava como elemento unificador de propostas. Já o vídeo comunitário – que teria como característica a experiência coletiva vivida por um grupo – surgiria em decorrência dessa crise, tendo como maior objetivo a participação direta dos grupos sociais. É nesse contexto que surgem as oficinas de audiovisual (hoje chamadas de oficinas de inclusão audiovisual), que em última instância serviriam para que a câmera pudesse ser, de fato, utilizada por pessoas que nunca antes haviam manipulado um equipamento de vídeo. Essa função, então, passou a ser exercida por profissionais dos campos do Cinema, da Educação e da Comunicação, e, portanto, quase sempre desvinculados dos movimentos sociais. Deixando de lado a perspectiva revolucionária do vídeo militante das décadas passadas, o discurso que surge com o vídeo comunitário em geral é a defesa de uma sociedade democrática. A intensa participação

[3] Um desses avanços é o lançamento, em 2008, do Programa Nacional de Estímulo à Parceria entre a Produção Independente e a Televisão, pelo Ministério da Cultura, visando ampliar a participação da produção independente em televisões abertas e pagas, públicas e privadas. Para saber mais sobre o desenvolvimento de televisões alternativas e comunitárias no Brasil, ver Lima e Capparelli (2004).

de jovens e adolescentes nessas oficinas também aponta para o fato de que os projetos de audiovisual deixaram de estar vinculados a partidos, associações ou sindicatos, tendo como objetivo a ampliação do acesso a esse tipo de linguagem. A independência do chamado vídeo comunitário, não mais associado a relações político-partidárias, também resultou numa maior parceria entre os projetos de audiovisual, o Estado e as empresas privadas. (ALVARENGA, 2004)

Contudo, diferentemente do cenário de poucos anos atrás mostrado na pesquisa de Alvarenga (2004) – no qual as experiências no campo do vídeo nas comunidades “[...] se encerram em acontecimentos locais, circulando de maneira precária no cenário em que se mostra ou se discute a produção videográfica brasileira contemporânea” e que “[...] os trabalhos se fecham em si mesmos, pouco chegando a circular por um contexto que lhes seja exterior” (ALVARENGA, 2004, p. 67) –, o cenário atual, bastante afetado pelas tecnologias digitais, não somente se caracteriza pela ampliação de realizadores de audiovisual nas comunidades, como também pelo aumento de plataformas de exibição e de circulação dos produtos resultantes das oficinas de inclusão audiovisual. Desse modo, novas relações são estabelecidas entre o audiovisual, a sociedade civil organizada e o público em geral.

O audiovisual nas periferias e favelas: comunicação, cultura e mercado

Transformações culturais e econômicas ocorridas nestes anos 90/2000 têm possibilitado uma articulação entre o campo do audiovisual e a sociedade civil organizada, ampliando e transformando o modo como as periferias brasileiras vêm construindo discursos e (auto) representações ao fazer uso de narrativas audiovisuais. Essa articulação não busca mais a criação de TVs comunitárias ou alternativas, como ocorreu nos anos 70/80, mas principalmente uma maior oferta de oficinas de inclusão digital e audiovisual (principalmente para jovens de baixa renda) e a ampliação de núcleos independentes de produção audiovisual, que exibem seus trabalhos em diversas plataformas (festivais e mostras, cineclubes, internet, canais de televisão específicos, etc.). Alguns desses produtos, em sua maioria curtas-metragens e pequenos

documentários, são elaborados, produzidos e exibidos pelos próprios moradores de favelas e periferias.

Os usos do audiovisual ganharam novo impulso nas últimas duas décadas devido, em grande parte, ao surgimento das tecnologias digitais de captação, edição e exibição de imagens articuladas com sons (BENTES, 2007b; MACHADO, 2007; SILVA, 2009), período no qual se verificam transformações profundas nas configurações tradicionais de suporte e aparato técnico do cinema e da televisão, o que resulta em mudanças também nos campos da produção, da distribuição e da exibição do audiovisual. Esse novo cenário possibilitou, também, uma ampliação dos usos desses recursos em projetos de cultura e comunicação localizados em comunidades de periferia, contribuindo para o aumento da produção de filmes, vídeos, animações e peças audiovisuais em diferentes gêneros e formatos. De certa forma, esses produtos, mesmo que precariamente, contribuem para uma ampliação dos territórios de circulação de discursos representativos de distintos grupos sociais e culturais. Por outro lado, a ampliação dos usos dos equipamentos de filmagem e edição, a busca de recursos para a compra desses materiais e a construção de efetivos canais de distribuição das produções ainda são algumas das questões centrais para os atuais movimentos sociais e diferentes tipos de instituições que utilizam o audiovisual em projetos socioculturais junto a comunidades de periferia, favelas e subúrbios.

Organizações, associações e coletivos independentes em diversas cidades do Brasil atualmente formam o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (Fepa), criado em 2007. Alguns tópicos da *Carta da Maré*, formulada durante o primeiro encontro do Fórum e direcionada ao Ministério da Cultura, destacam as atuais demandas dessas organizações, marcando uma mudança no modo de posicionamento e de ação política na esfera pública engendrados por elas:

Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções, para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de TV e noticiários;

Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ONGs, Oscips, coletivos, etc.) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica

para cada região do Brasil (regionalização da produção). Esses editais devem promover a diversidade sócio-cultural de cada região. [...] [4]

Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional;

Reivindicar contrapartidas das TVs públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual. (ASSOCIAÇÃO DE CINECLUBES DO RIO DE JANEIRO, [20--?])

Note-se uma grande ênfase na questão do acesso ao “saber fazer” audiovisual, da inserção nesse mercado de modo profissional e de uma maior possibilidade de divulgação dos trabalhos produzidos pelos núcleos de audiovisual.

Cabe ressaltar que os chamados “núcleos populares de formação audiovisual”, conforme cita a *Carta da Maré*, podem, nesse sentido, determinar a existência de um movimento social no sentido mais amplo, levando-se em conta que pelo menos as seguintes etapas foram cumpridas: aglutinação de pessoas em torno de demandas; transformação de demandas em reivindicações; formulação de estratégias, práticas coletivas de assembléias, reuniões, atos públicos, etc; e encaminhamento de reivindicações. (GOHN, 2007) Segundo Gohn (2007), essas são algumas fases comuns aos novos movimentos sociais.

Ainda assim, é preciso salientar que essa ampla articulação da periferia em torno de projetos sociais e culturais não se constitui propriamente num movimento social, único e coeso, que seria representativo de todas as periferias e de todos os seus moradores – o que acabaria por homogeneizar a representação desses espaços e grupos sociais tão distintos. Este movimento ao qual me refiro é disperso, diversificado, amplo e não organizado em sua totalidade, sem necessariamente contar com representantes “oficiais” ou “autorizados” a falar em nome de uma suposta comunidade. Não há, portanto, unanimidade neste conjunto tão vasto de agentes e espaços, com características, interesses e valores distintos. Esse é um aspecto que deve ser discutido, pois existe o risco de toda essa diversidade ser reduzida ao estereótipo da “periferia legal”

[4] Essa proposta foi acatada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e resultou na criação de um edital público específico para egressos de projetos sociais produzirem curtas-metragens.

ou da “favela perigosa”, por exemplo, presente de forma generalizada na mídia. Neste contexto marcado pelo investimento na cultura e na comunicação por parte dos movimentos sociais e comunitários, discursos vários se entrecruzam: o dos próprios moradores, líderes comunitários, instituições públicas, representantes políticos, organizações não governamentais, produtores culturais e os próprios realizadores do audiovisual.

Nesse âmbito, podem-se acrescentar ainda movimentos sociais e/ou culturais que se organizam em torno de uma identidade comum, nutrindo um discurso de unidade através de uma forte associação com as origens na favela ou na periferia ou com situações de exclusão social, como ocorre, por exemplo, com o *hip-hop* ou a literatura marginal. Nesses segmentos, nota-se a existência de artistas ou grupos que já se tornaram referência entre seus pares e também junto à mídia, como é o caso de MV Bill e Racionais MCs, no *rap*, o escritor Ferréz (2004) e o poeta Sérgio Vaz[5] na literatura, reconhecidos tanto por suas obras quanto pelo trabalho de articulação cultural que promovem em suas comunidades em defesa da “voz” da periferia. O *funk* carioca, por sua vez, apesar de não trazer a marca do discurso da identidade (ligada à raça ou à origem social, por exemplo) ou da denúncia social de modo veemente, se apresenta como um movimento musical já consolidado, reunindo dezenas de *DJs* e *MCs* que compõem um mercado próprio bem-sucedido e independente da grande mídia e da indústria fonográfica.[6]

Ainda segundo Gohn (2007), uma fase subsequente no processo de composição dos movimentos sociais se constitui de práticas de difusão, como produção de jornais, *sites* e *blogs*, realização de conferências e eventos. Atualmente, muitas organizações e instituições ligadas a movimentos sociais ou representativos de algum segmento social contam com serviços de assessoria de imprensa e profissionais da comunicação, não somente para dar visibilidade às suas ações, reivindicações e ideias, mas também para garantir poder de mobilização interna e externa.

[5] Em 2000, o poeta Sérgio Vaz idealizou a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa), que atua na região de Piraporinha, Zona Sul de São Paulo, com o objetivo de reunir artistas da periferia e desenvolver atividades culturais, como teatro, *saraus* e exposição de fotografia, em praças, bares, galpões e diversos lugares. (DIMENSTEIN, 2005)

[6] Bonde Do Rolê, Bonde do Tigrão, Buchecha, *DJ* Marlboro, Furacão 2000, *MC* Créu, *MC* Marcinho, *Mr. Catra*, Tati Quebra Barraco, entre outros, são alguns dos artistas de sucesso do *funk* carioca. Para saber mais sobre as características do movimento *funk*, ver Vianna (1987); Herschmann (2005).

Desse modo, sob certo aspecto, os festivais estudados nesta pesquisa funcionam como uma plataforma de visibilidade para determinados grupos e coletivos que, apesar de suas diferenças, encontram nesses espaços de exibição um importante ponto de convergência.

A forma como se apresentam no espaço público, o discurso que elaboram, as práticas que articulam nos eventos externos, criam um imaginário social de unicidade, uma visão de totalidade. A solidariedade é o princípio que costura as diferenças fazendo com que a representação simbólica construída e projetada para o outro – não-movimento – seja coerente e articulada em propostas que encubram as diferenças internas, apresentando-se, usualmente, de forma clara e objetiva. Para tal é preciso que se observem os códigos político-culturais que eles constroem, pois são estes códigos que sistematizam as demandas e criam sobre elas as representações. (GOHN, 2007, p. 253)

Existe, portanto, uma produção material e simbólica difundida nos festivais de periferia não somente através das produções exibidas, mas também por meio de todo aparato informativo que dá suporte ao evento, como materiais de divulgação, pôsteres e catálogos, *sites* e *blogs*, que sustentam uma premissa comum: a demanda por espaços de circulação de novas vozes e por uma representação mais autêntica das realidades das periferias e favelas através do audiovisual. Para além do público “interno” (os pares), aquele “outro” que não pertence ao campo é um dos públicos de interesse dos vários coletivos de produção audiovisual, para o qual se projeta uma determinada representação simbólica. Essa visão de totalidade, como já afirmado, é também absorvida pela mídia, que se apropria da ideia de cultura da periferia, da favela ou do subúrbio, transformando-a em um produto específico. Por isso, o que se percebe é uma impressão de movimento social coeso, quando, na verdade, o que existem são várias iniciativas dispersas, mas que se solidarizam de alguma forma através das redes sociais da qual fazem parte e das práticas que sustentam em comum (em especial o audiovisual e atividades relacionadas). Há, então, interesses compartilhados e que muitas vezes podem estar associados, como, por exemplo, a mudança de *status* nas representações de diferentes espaços e grupos sociais tomados como periféricos (no plano simbólico) e a ampliação do acesso aos bens materiais disponíveis para se produzir a partir da linguagem audiovisual. A forma como esse discurso aciona determinados códigos

político-culturais e constrói representações em torno da produção audiovisual de periferia será mais detalhada no capítulo seguinte.

Outro ponto de intersecção entre os diferentes núcleos de produção é a prática da educação/formação audiovisual. O tipo de ação social envolvida que cria as bases do cinema de periferia está relacionada ao ensino do audiovisual para jovens de baixa renda através das chamadas oficinas de inclusão audiovisual. Existem ainda diversas iniciativas de produtores isolados ou mesmo de coletivos que se apropriam de recursos audiovisuais para produzir de forma independente, sem necessariamente estarem ligados a alguma instituição formal.

De modo geral, é possível identificar algumas similaridades entre o discurso sobre o vídeo popular das décadas de 70 e 80 e o discurso atual sobre os usos das novas tecnologias digitais no campo da comunicação audiovisual, bem como semelhanças entre os fatores que são apontados como catalisadores da ampliação do vídeo/audiovisual[7] no Brasil.

A conjuntura política, econômica e social, contudo, é bem distinta. A economia é cada vez mais organizada em torno de redes globais de capital, gerenciamento e informação, e o que se observa é uma ênfase no paradigma das tecnologias da informação e da comunicação e da sociedade em rede. “A convergência da evolução social e das tecnologias da informação criou uma nova base material para o desempenho de atividades em toda a estrutura social.” (CASTELLS, 1999b, p. 567) Isso implica numa mudança significativa das práticas, ações e modos de articulação de indivíduos e grupos em torno de demandas comuns. No campo social, as mudanças no cenário econômico dos anos 90 contribuíram para transformar o perfil dos movimentos sociais e de suas formas de ação, provocando uma gradativa institucionalização dos movimentos sociais. A ênfase no mercado informal de trabalho, a fragmentação e a pulverização das atividades produtivas e o aumento da instabilidade econômica são alguns dos fatores que propiciam o surgimento e fortalecimento das ONGs, que passaram a dar suporte a movimentos sociais (GOHN, 2007), muitas vezes atuando em áreas ainda não atendidas pelo Estado. Foram adotados novos modelos de captação de recursos

[7] Utilizamos aqui a expressão “vídeo” para se referir ao movimento do vídeo independente nas décadas de 80 e 90, em conformidade com a bibliografia consultada. O termo “audiovisual” passa a ser usado para designar a produção mais contemporânea, já associada à convergência digital.

para garantir a sustentabilidade de projetos sociais e culturais, em geral através de editais públicos e de parcerias com empresas privadas.

Assim como há 30 anos, ainda hoje permanece forte um discurso que defende a necessidade de democratizar a comunicação na sociedade brasileira, mesmo que sustentando reivindicações de outra natureza.[8] Contudo, o que se vê hoje é um cenário menos centralizado e mais diversificado em termos de produtos, canais e públicos. Também se pode afirmar que existe uma maior participação da sociedade civil tanto na esfera da produção como na esfera da recepção de bem simbólicos. A televisão aberta ainda se mantém como veículo de massa por excelência, mas já perde espaço para a grande oferta de canais fechados e, principalmente, para a internet,[9] além de outras formas de lazer, propiciados pelo aumento do poder aquisitivo da população.

Nesse período, com o advento das tecnologias digitais de comunicação, o videocassete foi praticamente extinto, e a produção e disseminação de vídeos caseiros (com o uso de câmeras portáteis e aparelhos celulares) tornaram-se ainda mais generalizadas. Na década de 1980, o vídeo foi apontado como revolucionário por possuir certas vantagens frente a outros meios de comunicação, como operacionalização simplificada, baixo custo dos equipamentos e da produção, possibilidade de exibição imediata após gravação e controle direto sobre o que está sendo gravado, além da maior liberdade do público no processo de escolha do que assistir. (SANTORO, 1989) Pode-se afirmar que esses aspectos, em geral, também são, hoje, apontados como características associadas ao vídeo digital, que engloba equipamentos de captação, mas também

[8] Hoje, uma das principais organizações atuantes na defesa do direito à comunicação no Brasil é o Intervezes – Coletivo Brasil de Comunicação Social. (INTERVOZES, [2011?])

[9] Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2008, 56 milhões de pessoas de 10 anos ou mais de idade acessaram a internet pelo menos uma vez, por meio de um computador, contingente que representava 34,8% dessa população e mostrou um aumento expressivo nos últimos três anos (em 2005, o percentual era de 20,9%). As regiões Sudeste (40,3%), Centro-Oeste (39,4%) e Sul (38,7%) registravam os maiores percentuais de usuários, e as regiões Norte (27,5%) e Nordeste (25,1%), os menores. Entre as unidades da federação, Distrito Federal (56,1%), São Paulo (43,9%) e Rio de Janeiro (40,9%) tinham os maiores percentuais de pessoas que acessaram a internet. Além disso, a pesquisa também atesta que os mais jovens são os que mais a utilizam. O grupo de 15 a 17 anos de idade registrou o maior percentual (62,9%) de pessoas que acessaram a rede. A proporção de pessoas que acessaram a internet no grupo de 10 a 14 anos de idade (51,1%) ficou acima das percentagens de usuários em todas as faixas etárias a partir de 25 anos, em todas as regiões. Fonte: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1517>. Acesso em: 8 fev. 2010.

os *softwares* de edição e tratamento de som e imagem e possibilidades de disponibilização do material produzido. Além dos dispositivos de projeção digital – que, ao permitirem a exibição de produções diversas em qualquer espaço, contribuíram para a ampliação de festivais e mostras de audiovisual –, a internet tem sido apontada como uma das principais plataformas de exibição de curtas-metragens alternativos e caseiros, seja através de blogs pessoais ou de *sites* especializados.

O que deve ser considerado é o poder de comunicação e de circulação em rede que a internet instituiu e que se tornou aplicável a todos os tipos de atividades e contextos. Nesse âmbito, se fortalecem as redes sociais, ampliadas pelas comunidades virtuais, que em muito têm contribuído para se efetivar os processos de comunicação na esfera pública e de articulação da sociedade civil, gerando novas formas de mobilização social na contemporaneidade.

Outro aspecto histórico a ser considerado refere-se à mudança nos usos da cultura em âmbito global, que instaura a noção de cultura tratada como recurso, visão que tem fortalecido as chamadas indústrias criativas e intensificado a produção, a circulação e o consumo de produtos de informação, comunicação, arte e entretenimento cultural. Segundo Yúdice (2004), a maior distribuição de bens simbólicos no comércio mundial possibilitou que o conceito de cultura se ampliasse e que a esfera cultural ocupasse um lugar central inclusive nos campos sociopolítico e socioeconômico. A instrumentalização da arte e da cultura é constantemente acionada como forma de melhorar as condições sociais e econômicas de determinados países ou regiões, ou mesmo no desenvolvimento de tolerância multicultural e na defesa da cidadania cultural e de direitos culturais. É nesse contexto que se firma o conceito de “economia cultural” ou “economia criativa”. “Nos nossos tempos, representações e reivindicações de diferença cultural são convenientes na condição de que elas multipliquem as mercadorias e confirmem direitos à comunidade.” (YÚDICE, 2004, p. 46) A noção de direito cultural ao qual se refere o autor assume diversos contornos, mas, de modo geral, diz respeito à liberdade de se autoexpressar e ao direito de ampla participação nas esferas públicas por parte de distintos grupos sociais.

Cabe ressaltar que esses dois aspectos – tecnologia e cultura –, embora não estejam no centro desta pesquisa e por ora não possam ser aprofundados por conta de sua complexidade, são constantemente

acionados nos discursos relativos à ampliação da produção audiovisual contemporânea.[10] Como veremos a seguir, as próprias políticas públicas se baseiam nesses pilares.

Políticas públicas no Brasil no campo do audiovisual

A produção audiovisual de periferia encontrou condições favoráveis para se desenvolver a partir de um contexto socio-histórico cada vez mais sensível à “política cultural da diferença”, que vem se constituindo nas últimas décadas.

Se nos anos 60 os estudos culturais surgem trazendo como objeto aspectos de dominação ideológica e novos agentes de transformação social, abrindo espaço para vozes marginalizadas e comunidades estigmatizadas, nas décadas posteriores esse interesse pela diversidade cultural se amplia no campo dos movimentos sociais e culturais e também no campo acadêmico. O problema da classe social passa a dividir espaço com questões relacionadas à raça, gênero e orientação sexual, cada vez mais tomadas em suas particularidades e que constituem não apenas campos distintos de atuação política, mas também objetos de investigação social. Além disso, transformaram-se em temas recorrentes nas Artes (cinema, literatura, artes plásticas, etc).

As políticas públicas culturais implantadas no Brasil a partir dos anos 90/2000, em grande parte apoiadas nas leis de incentivo fiscal e no uso de editais públicos, buscam articular demandas por maior diversidade cultural e respeito às identidades com alternativas de gestão da cultura como fator de desenvolvimento econômico e também de justiça social. A ampliação da produção e do acesso aos bens culturais torna-se um dos principais objetivos. Em paralelo, ações culturais também

[10] O discurso contemporâneo em torno das tecnologias digitais, na maioria das vezes, se mostra bastante esquemático, atribuindo-se muitas vezes à tecnologia uma espécie de poder absoluto e uma capacidade de resolução dos problemas econômicos, políticos e sociais, quando, na verdade, também ocorrem processos de “exclusão tecnológica” ou mesmo de subaproveitamento dessas tecnologias. Ainda assim, trata-se de um discurso reforçado continuamente. De modo similar com o que ocorreu há 30 anos com o vídeo portátil, a “revolução tecnológica” surge como novidade, mas, no caso do vídeo digital, também é efeito de um discurso específico sobre a produção de imagens. É sustentada pelo discurso da inovação e pela ideologia do progresso contínuo, que, paradoxalmente, também pode funcionar como dispositivo de interrupção do processo histórico ao demarcar rupturas e, conseqüentemente, recusar a história. (DUBOIS, 2004)

passam a ser incorporadas às políticas públicas sociais, em certa medida auxiliadas pela atuação da sociedade civil organizada. Em síntese, a filosofia que rege as novas formas de gestão cultural insere a cultura na esfera da cidadania, investindo na democratização dos processos de produção e consumo cultural e de reconhecimento da diversidade. Nesse contexto, tem havido um esforço de garantir dispositivos que promovam essa diversidade e estimulem produções, estilos e consumos periféricos, ou mais relacionados ao popular, no sentido de beneficiar igualmente classes e grupos desfavorecidos.

As ações públicas, então, segundo estes valores, devem oferecer as garantias institucionais e os instrumentos para democratizar o acesso às facilidades de fomento, direcionando recursos para produtores independentes ou excluídos dos dinamismos dominantes, bem como abrir espaços participativos aos grupos envolvidos com a produção e difusão simbólica, valorizando os produtos culturais por eles gerados. (IPEA, 2008, p. 151)

Nota-se que o princípio da equidade se tornou central, relacionando-se à democratização, à ampliação do acesso a bens e serviços culturais e à valorização da diversidade. Em decorrência dessa política, o Ministério da Cultura criou, em 2003, a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, que deveria desenvolver e apoiar atividades de incentivo à diversidade e ao intercâmbio cultural, visando à promoção da cidadania.

Como será visto adiante, o aproveitamento desses nichos no âmbito da produção e circulação de bens culturais por parte dos movimentos sociais será uma das chaves para se compreender as dinâmicas das lutas por reconhecimento travadas no campo do audiovisual.

Todo esse movimento em torno da valorização da diversidade cultural brasileira e da noção de cultura como integridade – viabilizada por meio de políticas de ampliação do acesso a recursos públicos e de ações de inclusão social através de projetos de arte, cultura e comunicação – se desenrolou em decorrência de transformações econômicas e culturais então em curso em âmbito mundial.

Em específico no campo da atividade cinematográfica e audiovisual, essas transformações resultaram, por exemplo, na emergência dos cinemas nacionais nos anos 90, em específico na América Latina e, sobretudo, no Brasil, na Argentina e no México.

Nesses países, a retomada derivou do estabelecimento de governos democráticos, que instituíram políticas culturais propícias e incentivos ao cinema; mas também da sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos auto-raís com cor local e uma certa dose de gêneros consagrados. (NAGIB, 2006, p. 17)

A valorização de novos olhares sobre realidades locais e regionais fazia eco à demanda por manifestações multiculturais no mercado mundial. Este é um dos fatores que podem ser associados à emergência dos cinemas nacionais ao redor do mundo a partir da década de 90 e, mesmo que indiretamente, ao desenvolvimento do cinema de periferia nos anos 2000 no Brasil. Outros aspectos também corroboram para a configuração deste cenário: o destaque dado às manifestações de minorias, possibilitando o retorno do filme engajado; o surgimento de uma nova plateia ao redor do mundo, mais esclarecida e aberta a novidades, que se ampliava através de festivais e circuitos de exibição alternativos; e o retorno ao interesse por peculiaridades locais e nacionais, “[...] em resposta tanto à homogeneização da cultura acarretada pela globalização, quanto à superficialidade desconstrutiva pós-moderna.” (NAGIB, 2006, p. 16)

Como já apontado, outro fenômeno de âmbito global que efetiva esta tendência é a consolidação dos usos da cultura como recurso a ser gerenciado, como elemento estratégico para a efetivação da cidadania e o desenvolvimento de economias locais e nacionais. A liberdade de se engajar em atividades culturais e de se representar-se sem consentimento poderia ser vista como parte de uma espécie de cidadania cultural, mesmo levando em conta as especificidades de cada contexto. Nos Estados Unidos, por exemplo, o setor das artes e da cultura defende que pode resolver problemas sociais: “[...] melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade” (YÚDICE, 2006, p. 29), amparando-se na defesa da cidadania cultural e dos direitos culturais. O que ocorre é uma imbricação dos campos dos direitos humanos e da cidadania, da cultura e da comunicação.

Fragmentos do documento *Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil* trazem de forma clara a adesão a essa concepção:

A cultura é um direito básico do cidadão, tão importante quanto o direito ao voto, à moradia, à alimentação, à saúde e à educação.

Deve-se conjugar a política pública de cultura com as demais políticas governamentais e sintonizá-las com um novo projeto de desenvolvimento para o país.

O Brasil demanda políticas públicas que, ao mesmo tempo, promovam o desenvolvimento cultural geral da sociedade, contribuam para a inclusão social e para a geração de ocupação e renda e afirmem a nossa singularidade diante das demais culturas do mundo. (BRASIL, 2006, p. 13)

Segundo o documento, o Ministério da Cultura baseou suas políticas em uma concepção de cultura que articula três dimensões: i) cultura como expressão simbólica (estética e antropológica); ii) cultura como direito e cidadania de todos os brasileiros; e iii) cultura como economia e produção de desenvolvimento.

Nesse mesmo material, o campo do audiovisual é considerado estratégico, pois atravessa diversos segmentos da cultura de forma integrada. Além disso, é visto cada vez mais de forma ampliada, não restrita ao cinema, “[...] englobando as transformações por que passa a TV, a partir das novas tecnologias digitais.” (BRASIL, 2006, p. 21) Nesse sentido, diversas políticas públicas têm sido adotadas pelo governo federal desde os anos 90, no sentido de melhorar a relação entre Estado e indústria audiovisual no Brasil e impulsionar esse setor, na medida em que este passa a ser encarado como área estratégica para a economia do país.

A criação de leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, constitui apenas uma parte do conjunto de políticas públicas que vêm sendo implementadas desde os anos 90, visando abranger toda a cadeia produtiva do audiovisual (produção, distribuição e exibição). Essas políticas governamentais vieram, de certa forma, promover a “retomada” do cinema brasileiro. (NAGIB, 2006; ORICCHIO, 2003) A aplicação da Lei do Audiovisual, a disponibilização de recursos através de leis de incentivo à cultura e a realização de concursos organizados pelo governo federal e também por instâncias estaduais e municipais foram alguns dos fatores internos que impulsionaram a produção audiovisual no país. Por outro lado, o interesse de algumas *majors* norte-americanas em viabilizar a produção e a distribuição de filmes nacionais e a entrada

da Rede Globo no mercado cinematográfico também contribuíram para o processo de retomada do cinema no Brasil. (ORICCHIO, 2003)

Além da Lei do Audiovisual, que prevê o investimento em projetos audiovisuais mediante a utilização de incentivos fiscais decorrentes do imposto de renda, outros mecanismos também beneficiaram o setor, não somente na área de produção, mas também de exibição, como a Lei Rouanet (ou Lei Federal de Incentivo à Cultura), que hoje viabiliza grande parte dos projetos de audiovisual no país e é uma das principais fontes de recursos para a realização de festivais e mostras, segundo o Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais. O circuito brasileiro de festivais reúne atualmente mais de 120 eventos dos mais variados portes e perfis e já é tratado como um setor produtivo no cenário cultural brasileiro. (LEAL; MATTOS, 2008)

Num contexto mais recente, que integra as políticas públicas do Governo Lula, diversos programas foram desenvolvidos no campo da cultura que, direta ou indiretamente, estimulam a produção e a exibição de produções audiovisuais entre diferentes grupos sociais e regiões do país.

Uma das principais iniciativas de fomento cultural é o Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, que em 2004 iniciou a implantação em todos os estados dos Pontos de Cultura,[11] contemplando iniciativas culturais diversas que envolvem comunidades em “projetos de arte, cultura, cidadania e economia solidária”. Os Pontos de Cultura surgem de iniciativas da própria sociedade civil que, após terem seus projetos aprovados junto a editais públicos ligados ao Ministério da Cultura e a secretarias de cultura estaduais, firmam convênio para receber recursos com o objetivo de articular e impulsionar ações de arte, comunicação, cultura, educação e cidadania, que já existem nas comunidades. Os recursos recebidos podem ser destinados para a “[...] compra de instrumentos, figurinos, equipamentos multimídias, seja na

[11] Segundo levantamento sobre as ações do governo federal em diversas áreas, realizado pelo Ipea em 2008, “Pontos de Cultura, Pontões e Redes estão localizados em 270 municípios distribuídos em todas as Unidades da Federação. Em 2007 foram apoiados 742 espaços culturais, entre os quais 195 Pontos de Cultura implantados nas 28 redes conveniadas entre o Ministério da Cultura, estados e municípios. Encontram-se em vigência 504 convênios com entidades sem fins lucrativos. Também foram instalados 43 Pontões de Cultura, alcançando 17 estados. A implementação da ação *Griô - Mestres dos Saberes* ofereceu apoio a 250 pessoas de 50 Pontos de Cultura, enquanto a ação *Cultura Digital* abrangeu 1.390 pessoas por meio da realização de 37 oficinas ocorridas em 117 Pontos de Cultura.” (IPEA, 2008, p. 137)

contratação de profissionais para cursos e oficinas, produção de espetáculos e eventos culturais, entre outros.” O programa Cultura Viva também integra a Ação Cultura Digital ao fornecer suporte tecnológico aos Pontos de Cultura, que recebem uma verba destinada para a compra de *kits* multimídia (ilha de edição com computador conectado à internet, câmeras de vídeo e de fotografia, outros equipamentos que vão de acordo com a necessidade de cada um), com a possibilidade de gravar CDs, produzir material audiovisual e impresso, entre outros produtos de registro e divulgação. Junto ao *kit*, somam-se as Oficinas de Conhecimentos Livres, realizadas em todo o Brasil, para que integrantes dos Pontos de Cultura aprendam a manusear os equipamentos multimídia. (PROGRAMA..., 2013)

Voltadas especificamente para atender o setor de audiovisual, outras iniciativas foram criadas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC). Uma delas é o programa Pontos de Difusão, que fornece equipamentos digitais para a criação de cineclubes, com o objetivo de consolidar um circuito alternativo não comercial voltado para a exibição de produções independentes. Em sintonia com essa proposta, foi implantada, em 2006, a Programadora Brasil, que disponibiliza filmes e vídeos nacionais para exibição não comercial em circuitos alternativos, como os cineclubes, com o objetivo de promover o encontro do público com produções nacionais, fomentando, desse modo, a associação de pontos de exibição de circuitos não comerciais, como escolas, universidades, cineclubes, pontos de cultura e centros culturais. Outro edital direcionado ao setor de exibição é o Cine Mais Cultura, válido apenas para municípios com até 20 mil habitantes. Visa ao desenvolvimento de atividades não comerciais de exibição de conteúdo audiovisual nacional ou estrangeiro diversificado e à realização de atividades correlatas, tais como palestras, cursos, conferências e debates acerca da linguagem audiovisual, através do fornecimento de equipamentos audiovisuais com tecnologia digital, programas da Programadora Brasil e promoção de oficinas de capacitação. (BRASIL, 2014)

O incentivo à produção audiovisual fora dos polos tradicionais de produção, visando à maior diversidade e democratização ao acesso de recursos, também é o objetivo dos programas Revelando os Brasis e Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário

Brasileiro (DOCTV). O Revelando os Brasis, criado em 2004, é dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes. Já o DOCTV é fruto de uma parceria entre a SAv, a Associação Brasileira das Emissoras Públicas Educativas e Culturais (ABEPEC), e a TV Brasil/Fundação Padre Anchieta, com o apoio da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas (ABD Nacional). Sua proposta é fomentar a regionalização da produção de documentários e a implantação de um circuito nacional de teledifusão através da Rede Pública de Televisão.

O AnimaTV é outro programa de incentivo à produção, tendo como objetivos estimular o desenvolvimento da indústria brasileira de animação, promovendo a geração de projetos de série de animação em diversos pontos do país; a realização de ações regionais de capacitação que reforcem a cultura da série de animação para a televisão; a articulação de um circuito nacional de teledifusão de séries de animação brasileiras; a dinamização da produção entre estúdios no território nacional; e a inserção da animação brasileira no mercado internacional.

O programa Olhar Brasil (2009), por sua vez, foi concebido tendo como meta superar as dificuldades enfrentadas por produtores independentes localizados fora dos grandes centros de produção do Centro-Sul do país. Trata-se de um programa da SAv que tem como missão apoiar a produção audiovisual independente, favorecendo a formação e o aprimoramento de técnicos e realizadores. Visa, também, formar e consolidar parcerias para o desenvolvimento da atividade audiovisual nas diversas regiões do país. Para tanto, disponibiliza gratuitamente equipamentos, suporte técnico e atividades de aprimoramento profissional para realizadores audiovisuais. Formado por uma rede de cooperação audiovisual, reúne 11 estados brasileiros que se interligam a partir de pontos com infraestrutura de produção em tecnologia digital, chamados de Núcleos de Produção Digital (NPDs), espaços com estrutura para abrigar diversas atividades de formação audiovisual (cursos, oficinas, mostras, palestras).

Parceria entre a SAv, Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão (ABPITV) e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), através da Lei Rouanet e recursos da Petrobrás, o Documenta Brasil (2010), criado em 2006, tem o objetivo de fomentar a produção de documentários brasileiros voltados para a programação de TV e o

circuito de salas de cinema digital, articulando o trabalho de produtoras independentes com as TVs comerciais. A primeira edição do programa viabilizou a produção de quatro documentários nacionais.

Ainda no campo da produção, a SAV oferece diversos editais de fomento à produção audiovisual. Entre eles, há um edital específico, criado em 2007, que instituiu o Concurso de Obras Audiovisuais cinematográficas de curta-metragem (ficção, documentário ou experimental), destinado a jovens integrantes ou egressos de projetos sociais com foco na linguagem audiovisual, desenvolvidos por entidades sem fins lucrativos.[12]

Em 2009, foi lançado o Programa Nós na Tela, que visa a apoiar a produção de obras audiovisuais de curta-metragem por jovens das classes C, D e E, entre 17 e 29 anos, envolvidos em projetos sociais. O conteúdo dos curtas-metragens deveria trazer o tema “cultura e transformação social”, e cada diretor e/ou roteirista que tivesse seu projeto aprovado contaria com um orçamento de até R\$ 30 mil. A comissão de seleção inclui especialistas na atividade audiovisual e, seguindo a política de descentralização regional, seriam contemplados na lista inicial de aprovados no mínimo dois projetos de pelo menos quatro macrorregiões do país. Depois de finalizados, os curtas-metragens seriam exibidos dentro da série televisiva *Nós na Tela*, composta por 20 programas de 25 minutos cada um, série que ganharia apresentação a partir de agosto de 2010 nas emissoras ligadas à Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCom) e em outros canais do sistemas público e estatal de radiodifusão. O programa Nós na Tela é uma iniciativa do Ministério da Cultura, no âmbito do Programa Mais Cultura, por meio

[12] Os projetos selecionados neste edital em 2008 foram: A Sacola Que Transforma o Mundo (Andressa de Almeida Fernandes – PR); A Verdadeira História de Maculelê (Almir Meireles do Nascimento – SP); De Mangue à Fé (Talita Apolinário dos Santos – SP); De Velha Basta Eu (Victor Luiz dos Santos – SP); Documentário de Passagem (Ana Paula Johann – PR); Estranhando o Concreto (Robinson Emerson Maccarini Villen – SP); Francisca Carla – Narrativas de Devoção (Natanael Portela Souza – CE); Mopo’i – O Surgimento da Roça Manoki (Sérgio Pires Lobato – MT); Negros do Ganho (Tissiana dos Santos Carvalhêdo – MA); O Caminho do Dinheiro (Márcio José Moreno – SP); Oi’ O’ – Luta dos Meninos Xavantes (Caimi Waiassé – MT); Os Contos dos Cafundó (Rodrigo Nogueira Infante – MG); Para Todas as Horas (José Ailton de Carvalho Arnaud – PA); Qual Centro? (Tiago Costa – SP); Quase Santo Rafael (Lucas de Oliveira Moreno – RJ); Que Mulher é Essa? (Cecília dos Santos Góis – CE); Resfa (Ana Cristina da Costa Gomes – RJ); Sou Black Soul (Marcos Roza de Souza – RJ); Tempo de Criança (Wagner dos Santos Novais – RJ); Todos São Francisco (Francisca Charliane de Oliveira Souza – CE).

da SAV e da Secretaria de Articulação Institucional (SAI), em parceria com a ABCCom e com a Sociedade dos Amigos da Cinemateca.

Outros editais também priorizam a descentralização regional e abrem espaço para diretores estreantes, como o Edital de Curta Metragem dos Gêneros Ficção e Documentário, que, em 2009, selecionou 20 projetos para receberem recursos de até R\$ 80 mil cada um, para a realização de curtas-metragens entre 10 e 15 minutos. O número de projetos inscritos (873) no primeiro ano do edital demonstrou uma demanda significativa por recursos entre realizadores independentes, estreantes ou não. Outro concurso lançado em 2009, também destinado ao público em geral, é o Edital de Curtas de Animação, uma parceria inédita entre a SAV e a Secretaria de Articulação Institucional e Cidadania Ambiental do Ministério do Meio Ambiente (SAIC/MMA), por meio do Departamento de Educação Ambiental (DEA). O concurso, de âmbito nacional, tem como objetivo estimular a produção de curtas-metragens ambientais. A ideia era selecionar 10 projetos de animação sobre o tema “aquecimento global e mudanças climáticas”, de até um minuto de duração, que receberiam R\$ 20 mil (cada um) para sua produção. Os vídeos seriam exibidos em TVs Públicas e também seriam disponibilizados a todas as emissoras interessadas.

Pode-se citar, ainda, um edital também recente, o FICTV/MAIS CULTURA, que seleciona projetos de desenvolvimento e produção de teledramaturgia seriada, com conteúdos que proponham uma visão original sobre a juventude brasileira das faixas C, D e E. Muito embora deva beneficiar produtoras maiores, dado ao tipo de produto contemplado, esse edital se destaca pela abordagem temática e pela possibilidade de ampliar o acesso a recursos e à exibição pública de obras de produtoras independentes.

Em 2007 já havia sete editais de fomento à produção lançados pela SAV, entre eles, o concurso para Curtas-Metragens de Ficção, Documentário e Experimental, Desenvolvimento de Roteiros e Longa de Baixo Orçamento. Naquele ano, pela primeira vez desde que esse formato de concursos foi criado nos anos 90, houve inscrições provenientes de todos os estados brasileiros. (CARVALHO, 2008)

Cabe salientar, ainda, o papel dos programas estaduais e municipais de apoio cultural que se ampliaram nos anos 2000 e também ajudaram a diversificar o tipo de produção audiovisual no país, através

de editais e concursos de incentivo à produção de curtas e longas metragens, de projetos de exibição e de reflexão sobre o audiovisual, promovidos pelas secretarias de cultura (Anexo B).

Outra iniciativa importante veio beneficiar o setor de exibição no campo do audiovisual em particular: a criação da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC), em 2007, instituição destinada a implantar e gerir o sistema público de comunicação, tendo como principal veículo a TV Brasil. A nova emissora pública veio atender à necessidade de fomento e de criação de condições de difusão da produção audiovisual alternativa e independente, em sintonia com as políticas públicas culturais em vigor.

A produção audiovisual independente é uma parceira importante da TV Brasil, contribuindo, com seus conteúdos, para a expressão da diversidade cultural e da pluralidade de pensamento e de olhares sobre a realidade nacional. Ao abrir espaços aos independentes, a TV Brasil quer também viabilizar as políticas de fomento cultural e para o incremento e organização econômica deste segmento nas diferentes regiões do Brasil. (EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO, [2008?])

Defende-se que uma das vantagens desse modelo público de televisão está justamente na possibilidade de controle social por parte da sociedade civil. Para tanto, a EBC conta com um Conselho Curador composto por 15 representantes da sociedade civil, quatro representantes do governo federal (Ministérios da Educação; Cultura; Ciência e Tecnologia; e Comunicação Social), dois representantes do Congresso Nacional e um dos funcionários da EBC. Percebe-se que a ênfase no discurso da valorização da diversidade cultural funciona como um aspecto que justifica ações de descentralização em busca de alternativas para a inclusão de diferentes discursos sociais numa rede de TV de alcance nacional.

De modo direto ou indireto, todas essas iniciativas visam, em última instância, fomentar a produção, a circulação e o consumo de obras audiovisuais no país, apesar da descentralização dos recursos ainda ser um dos entraves desse tipo de política pública, dado às diferenças socioculturais existentes não somente entre as diferentes regiões, mas também entre os diversos grupos sociais. Ainda assim, fica evidente que esse cenário favorece a chamada inclusão audiovisual, conduzida, em boa parte, pela sociedade civil organizada em torno de ações que

entrelaçam cultura, comunicação, tecnologia e cidadania. O investimento no audiovisual como estratégia de inclusão social por parte dos movimentos sociais, como tentativa justamente de aproveitar essas brechas no âmbito da produção e circulação de bens simbólicos, é uma das chaves para se compreender as dinâmicas das lutas por reconhecimento travadas no campo do audiovisual.

Práticas audiovisuais como instrumentos de organização discursiva e de visibilidade na esfera pública

As considerações desenvolvidas até aqui colocam o campo do audiovisual na perspectiva da sociedade civil organizada. Se, inicialmente, os diversos segmentos sociais tidos como subalternos tinham que criar seus próprios canais de comunicação, muitas vezes restritos a seus pares, um aspecto que se ampliou foi a necessidade de maior visibilidade na esfera pública. Para tanto, além de uma organização discursiva eficiente que colocasse em pauta interesses e reivindicações de determinados grupos sociais, fazia-se urgente o acesso a diferentes estratégias comunicacionais, o que incluiria o audiovisual. Tais demandas foram gradativamente sendo incorporadas por políticas públicas, especialmente no campo da cultura e da comunicação, seguindo uma tendência mundial de valorização da diversidade cultural. Isso significou, em última análise, dar voz a diferentes segmentos da sociedade civil através de mídias alternativas.

Ora, uma das prerrogativas do discurso do reconhecimento social diz respeito justamente ao posicionamento de sujeitos (coletivos ou individuais) na esfera pública, posicionamento que pode se efetivar através ou não de movimentos sociais, através ou não de um tipo de mobilização representativa de um determinado segmento da sociedade civil (minorias, negros, mulheres, entre outros), mas que, de todo modo, passa pela esfera da visibilidade pública.

Por isso, deve-se enfatizar que não se considera nesta pesquisa que os vídeos de periferia sejam necessariamente produtos de um movimento social organizado, mas sim de iniciativas que, sob certo ponto de vista, assumem determinadas características comuns aos chamados

novos movimentos sociais, que surgem a partir dos anos 60.[13] A defesa nesta tese é de que, em vez de um movimento social unificado e coeso, o que ocorre no processo de articulação e de entrecruzamento de ações de audiovisual em favelas e periferias brasileiras é o estabelecimento de um discurso social coletivamente organizado em torno das possibilidades de autorrepresentação e de posicionamento na esfera da visibilidade pública. A ideia de um discurso social organizado relativo a um determinado tipo de produção audiovisual que se desenvolve em periferias e favelas aproxima-se de alguns aspectos que caracterizam os chamados novos movimentos sociais:

- i. Os novos atores sociais estariam mais preocupados em assegurar direitos sociais. As lutas dos movimentos giram em torno do combate a discriminações no acesso a bens materiais e simbólicos, usando para tanto a mídia e outras atividades públicas (como protestos e eventos) para mobilizar a opinião pública a seu favor e interferir em políticas de Estado. “Por meio de ações diretas, buscam promover mudanças nos valores dominantes e alterar situações de discriminação, principalmente dentro de instituições da própria sociedade civil.” (GOHN, 2007, p. 125);
- ii. Esses novos movimentos demonstram uma pluralidade de ideias e valores, com tendências e orientações pragmáticas que visam ampliar as formas de participação de seus integrantes nos processos de decisão;
- iii. Evidencia-se a emergência de novas dimensões da identidade e são valorizados aspectos pessoais e íntimos da vida humana. No caso da produção audiovisual, as narrativas do cotidiano dos indivíduos, suas questões pessoais, por exemplo, muitas vezes constituem os temas dos vídeos;
- iv. A organização desses novos movimentos assume uma forma difusa, segmentada e descentralizada, resultado, em parte, da mudança do eixo das demandas da economia para um patamar

[13] Esta pesquisa não dá conta de aprofundar classificações relativas a tipos de movimentos sociais e seus modos de organização, o que pode ser encontrado em Gohn (2007).

mais cultural. Como resultado, os movimentos passaram a atuar mais como redes de troca de informações e cooperação, e os conflitos entre eles são vistos como parte do processo de construção da identidade. (GOHN, 2007)

Cabe enfatizar que o paradigma que marca os novos movimentos sociais se caracteriza pela ênfase nas demandas por reconhecimento (de identidades, do direito à diferença, da afirmação dos direitos individuais, entre outros), em conjunção ou não com as demandas por redistribuição econômica (de recursos materiais e bens sociais baseados muitas vezes nas lutas de classe). Os objetivos desse tipo de movimento se referem mais a um senso de crescimento e identidades pessoais. Essa nova configuração oferece alguns subsídios para estabelecer conexões com a chamada teoria do reconhecimento social, na medida em que enfatiza o modo como são elaborados discursos e representações a partir de e sobre os indivíduos que vivem nas periferias e favelas, conformando um modo de posicionamento público e uma demanda por reconhecimento social. Tal posicionamento só se estabelece quando os movimentos sociais conseguem produzir um debate público a partir de sua agenda de reivindicações. Downing (2002) chama a atenção para o fato de que a comunicação e a mídia desempenham papel importante na trajetória dos movimentos e de que o poder da mídia alternativa (que ele chama de “mídia radical”) não pode ser desprezado. Sua concepção de mídia radical aproxima-se do que aqui estamos chamando de mídia alternativa, qual seja a “[...] mídia – em geral de pequena escala e sob muitas formas diferentes – que expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas.” (DOWNING, 2002, p. 21) Atton (2002) também reforça esse sentido quando não limita as mídias alternativas a um tipo de mídia política, “revolucionária” ou de resistência. Pelo contrário, elas abarcariam um amplo conjunto de estratégias de comunicação, que incluiria manifestações artísticas (vídeo, música, literatura) e diversas formas de comunicação digital, funcionando como suporte para diferentes perspectivas e contribuições, representativas da multiplicidade de vozes presente na sociedade. A mídia alternativa pode ainda estar associada a um tipo de filosofia ativista ou de informação voltada para a ação.

Os festivais de cinema de periferia, como janela de exibição e circulação de materiais audiovisuais produzidos nas favelas e periferias, devem ser entendidos como um tipo de mídia alternativa, canal de demandas específicas de grupos sociais que, pelo menos simbolicamente, possuem em comum o discurso da defesa de um *ethos* próprio em função de sua localização na cidade, mas também de suas estratégias de participação na esfera pública.

Nesse processo de mobilização da opinião pública através da operacionalização discursiva, a noção de esfera da visibilidade pública é importante na medida em que funciona como lugar de projeção dos discursos gerados no interior de uma rede de instituições e sujeitos sociais (em específico, os coletivos de produção audiovisual das periferias e favelas e os realizadores de festivais). É na esfera pública[14] que se processa o debate público, ou seja, “[...] a contraposição argumentativa, a disputa de interesses mediada pela linguagem, as interações linguísticas competitivas sobre as matérias de interesse político coletivo.” (GOMES, 2003, p. 58) Contudo, é a esfera da visibilidade que pressupõe o processo de mediação, funcionando como espaço de fluxos e trocas discursivas entre indivíduos que estão relacionados com as questões colocadas em jogo. Na modernidade, essa função é assumida pelos meios de comunicação de massa.

O que a ideia de uma esfera da visibilidade pública pressupõe é a possibilidade de tornar públicas opiniões em perspectiva, ao criar um espaço simbólico onde seja possível tratar publicamente de temas de interesse geral (ou relativos a determinados segmentos da sociedade civil), de modo a promover tanto o debate quanto a deliberação política. Na perspectiva liberal, diz respeito, portanto, a uma forma de participação política mais ampla, principalmente através dos processos de deliberação.[15]

Em grande medida, essa visibilidade está relacionada à mídia, em suas várias dimensões e ao lugar que ela ocupa hoje na configuração da esfera pública. Além da visibilidade, a comunicação de massa envolve também o aspecto da discutibilidade:

[14] Para saber mais sobre as transformações do conceito de esfera pública, ver em: Gomes (2004c); Gomes e Maia (2008).

[15] Sobre mídia, processos políticos e deliberação, ver Castro; Maia (2006); Gomes; Maia (2008); Gomes (2004c); Maia (2008).

A visibilidade política contemporânea depende, em altíssimo grau, da comunicação de massa; a discutibilidade depende, fundamentalmente, dos sistemas políticos e da esfera civil, mas o campo da comunicação tem o poder de sequestrar os temas políticos para a esfera de visibilidade ou de iniciar discussões de temas políticos, gerando com isso: a) uma discussão em pública de tais temas por agentes políticos e pelos que têm lugar de fala na sociedade; b) a visibilidade de discussões que, de outro modo, aconteceriam em âmbito particular ou reservado; c) o fornecimento de *inputs* para muitas discussões com pouca visibilidade (mas com algum grau de eficácia) na sociedade civil. (GOMES; MAIA, 2008, p. 160)

Desse modo, busca-se cada vez mais um tipo de visibilidade pública, através ou não da chamada grande mídia, objetivando ganhos simbólicos, traduzidos sob a forma de maior debate público em torno de questões específicas. Contudo, essa esfera da visibilidade pública é, em grande parte, controlada pelas indústrias da informação, do entretenimento e da cultura (GOMES, 2003), razões pelas quais têm surgido espaços alternativos de produção de mensagens: organizações civis, em suas mais variadas formas, tentam justamente ampliar as frestas em busca não somente de acesso a canais diversificados de informação e comunicação para serem consumidos, mas principalmente para serem utilizados por uma maior variedade de atores sociais, no sentido de contribuir para uma maior diversidade de discursos e representações.

Esse confronto discursivo na esfera da visibilidade pública pressupõe um embate de representações, pois argumentar também implica em ativar e discutir representações sociais em jogo no espaço público. Os atos de comunicação, portanto, nem sempre significam partilha de consensos; são, muitas vezes, atos de debate, de discussão e argumentação no interior dos grupos ou entre grupos, no interior das redes. Diferentes nichos de produção discursiva emergem, em parte, de movimentos sociais e outras formas de organização coletiva fundamentadas numa ideia de emancipação por meio de práticas simbólicas que envolvem a difusão e a partilha de representações (por vezes comuns a um mesmo grupo, por vezes conflitantes entre si) na esfera da visibilidade pública.

Ocorre que esse jogo de representações e essa busca pela visibilidade são cada vez mais perpassados pela linguagem audiovisual e suas especificidades estéticas e narrativas. Como já assinalado, um aspecto evidenciado nos discursos que acompanham a produção audiovisual de

periferia (presente em fôlderes, catálogos, *sites*, *blogs* e listas de discussão) é o direito à autorrepresentação: a possibilidade de indivíduos e coletivos da periferia de exercerem maior controle sobre suas próprias representações, com o objetivo de refutar aquelas consideradas “erradas” ou não satisfatórias, as estereotípias, as distorções, etc. Por trás dessas reivindicações, o que se sobressai são demandas por produção e exibição de bens simbólicos através do audiovisual.

Numa perspectiva mais ampla, pode-se compreender essa articulação de determinados segmentos da sociedade civil em torno do audiovisual como uma forma de participação política dos cidadãos – significando uma forma de exercício da cidadania, ideal da modernidade associado aos conceitos de liberdade de expressão, igualdade de direitos e de acessos a bens simbólicos e materiais. A luta pela ampliação da cidadania pressupõe que todos se coloquem em situação de igualdade ao serem tratados como cidadãos, o que, contudo, não significa ausência de conflitos sociais. Pelo contrário, o que ocorre são acirramentos de disputas. Cidadania, nesse sentido, diz respeito a uma ampliação de vários tipos de direitos de usos e acessos, como educação, saúde, trabalho, participação política, moradia. A partir das novas demandas que surgem no contexto das sociedades contemporâneas, cada vez mais amplo se torna o espectro de abrangência do exercício da cidadania, englobando fortemente nos últimos anos a questão da comunicação. A comunicação se caracteriza como meio, instrumento e, ao mesmo tempo, como campo de atuação permanente na busca pelo que se convencionou chamar de “inclusões”. Pelo menos no cenário brasileiro podemos destacar como importantes bandeiras reivindicatórias a democratização da comunicação e a inclusão digital. Desse modo, a participação política hoje também é marcada – e principalmente – pela busca de uma inserção em diferentes espaços midiáticos. A visibilidade na esfera pública proporcionada pelos meios de comunicação se tornou uma meta para se efetivar o debate público e as mobilizações sociais.

Autoclassificação: construção discursiva e luta por representação

Mas o que tornar visível e discutível na esfera pública? E por que recorrer a um discurso social organizado para defender determinados interesses?

Essas questões remetem ao conceito de lutas simbólicas. Uma aproximação com as reflexões de Pierre Bourdieu (2006) sobre certas características da constituição dos campos pressupõe que as lutas simbólicas indicam a existência de uma espécie de “divisão” simbólica do mundo social, que resulta numa luta por classificações, “uma luta pela definição da identidade”, uma “[...] luta das representações, no sentido de imagens mentais, e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais.” Desenvolvem-se, então, disputas pelo “[...] monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos.” (BOURDIEU, 2006, p. 113) O que está em jogo no universo dessas disputas é um tipo específico de poder, o simbólico, que é um poder de construção da realidade social.

As lutas simbólicas podem adquirir duas formas distintas. As objetivas incluem ações de representação, individuais ou coletivas, destinadas a mostrar e a fazer valerem determinadas realidades. As lutas coletivas referem-se a manifestações que têm como objetivo tornar manifesto um grupo, sua força, coesão, fazê-lo existir visivelmente. As individuais dizem respeito a todas as estratégias de apresentação de si, de manipulação da imagem de si e, sobretudo, de seu posicionamento no espaço social. As lutas simbólicas subjetivas, por outro lado, englobam as ações para tentar mudar as categorias de percepção e apreciação do mundo social. Trata-se de uma luta por imposição do princípio de visão e divisão legítimo, o que inclui a apropriação de determinadas palavras e denominações com objetivo de construir e exprimir a realidade social de modo específico. No nível coletivo, isso implica na tentativa, por exemplo, de impor uma nova construção da realidade social ou, por outro lado, de conservar uma visão tradicional. O fato é que a designação e a nomenclatura possuem um poder performativo, uma vez que têm o poder de manipular a estrutura objetiva da sociedade. É por essa razão que as lutas por classificações adquirem uma importante dimensão nas lutas simbólicas. (BOURDIEU, 1990)

Lutas (ou disputas) – por estes monopólios (de fazer ver e fazer crer), definições (de identidade, de divisão), conceitos e representações (do mundo social) – ocorrem entre agentes de um determinado campo, mas também entre campos distintos. Essas três dimensões – das

disputas, das definições e das representações – contribuem de forma bastante significativa para a abordagem dessa produção audiovisual de periferia, na medida em que esta corrobora, em certa medida, para a efetivação de uma disputa por visibilidade através de diferentes modos de representação e de arranjos discursivos.

Cabe observar, por um lado, como se dão as classificações objetivas e a relação prática com essas classificações e, em particular, as estratégias pelas quais os agentes “[...] procuram pô-las ao serviço dos seus interesses, materiais ou simbólicos, ou conservá-las e transformá-las” (BOURDIEU, 2006, p. 122); por outro lado, faz-se necessário compreender, também, as relações de força objetivas (materiais e simbólicas) e as práticas por meio das quais os agentes classificam os outros agentes e observam a sua posição nessas relações objetivas e, simultaneamente, “[...] as estratégias simbólicas de apresentação e de representação de si que eles opõem às classificações e às representações (deles próprios) que os outros lhes impõem.” (BOURDIEU, 2006, p. 123)

As representações, para Bourdieu (2006, p. 118), são “[...] enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam.” Frente a esse modo de compreensão da relação entre enunciado e representação, o que ocorre é um efeito simbólico exercido pelo discurso, que consagra um estado de divisões e da visão das divisões. Nesse processo, utilizam-se certos critérios que funcionam como “armas” utilizadas nas lutas simbólicas pelo conhecimento e pelo reconhecimento, designando as condições nas quais pode firmar-se a ação simbólica de mobilização para produzir a unidade real ou a crença na unidade que, por sua vez, tende a tornar-se real. (BOURDIEU, 2006) Nesse sistema de critérios há aspectos objetivos, como o território, língua, atividades econômicas; e aspectos subjetivos, como o sentimento de pertencimento, por exemplo. A força social das representações, portanto, construída com base em certos critérios, contribuiria para a produção de crenças dentro e fora de um grupo.

O sentimento de pertencimento a um lugar, comunidade ou mesmo a um movimento cultural se configura num importante fator subjetivo de articulação entre os agentes realizadores, que também encontram na própria prática do audiovisual um elemento de unidade. A ideia de pertencimento está presente em vídeos como *Panorama arte na periferia* (Peu Pereira e David Vidad), *100% Favela* (Projeto Periferia Ativa), *Rap, o*

canto da Ceilândia (Adirley Queirós), algumas produções do coletivo Anti Cinema sobre a cultura *hip-hop*, entre outros pequenos documentários que procuram retratar comunidades de favelas e periferias e trazem esta noção de pertencimento a um lugar e, em paralelo, a adesão a um tipo de manifestação artística e cultural. Vídeos que militam em torno de grupos que normalmente são vítimas de algum tipo de preconceito (não reconhecimento) também se baseiam na noção de pertencimento (a uma raça, gênero, grupo étnico, condição social, etc), como em *Mais um* (Thayane Guedes e Bruna Gati) e *Raiz Pankararu* (Associação Cultural Kinoforum).

A unidade e a identidade de um determinado grupo definem-se a partir do modo como se impõe uma visão do mundo social. Ao seguir certos princípios de divisão (simbólica), essa visão instituída, quando imposta ao conjunto do grupo, “[...] realiza o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a realidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo.” (BOURDIEU, 2006, p. 113) Cabe ressaltar, contudo, que nem sempre essa unidade pode ser garantida, ainda mais considerando a existência de diferentes correntes, tendências e subgrupos no interior de um mesmo campo. De todo modo, o que se instaura através das produções audiovisuais é uma projeção simbólica de uma unidade e de uma identidade, um discurso que garante uma determinada visão do mundo social.

Bourdieu (2006) chama de “ato de autoridade” uma espécie de poder de sustentar uma definição legítima, uma verdade, por meio de um poder simbólico firmado no reconhecimento. O reconhecimento desse poder, dessa autoridade, garante a existência daquilo que se enuncia. Os critérios que orientam essas definições, ou “verdades”, e sob os quais se fundamentam, não são naturais, mas sim construídos (e por vezes naturalizados) dentro do próprio campo, sendo o produto da “[...] relação de forças (materiais ou simbólicas) no campo das lutas pela delimitação legítima.” (BOURDIEU, 2006, p. 115) O que ocorre é uma espécie de imposição de parâmetros de visão e de compreensão comuns, de imposição de percepções e de categorias de percepção. Daí a importância que o manifesto, por exemplo, assume para os movimentos artísticos (e também sociais, políticos, etc), na medida em que funciona como estratégia para estabelecer definições e delimitações e torná-las reconhecidas. Manifestos nesse caso se apresentam como

recursos para tornar visível um determinado grupo frente a si mesmo e a outros grupos, “[...] atestando assim a sua existência como grupo conhecido e reconhecido.” (BOURDIEU, 2006, p. 118) Nesse sentido, a *Carta da Maré*, escrita e divulgada (basicamente pela internet) durante o primeiro *Visões Periféricas* (2007), se apresenta como uma espécie de manifesto, uma carta de apresentação e de proposições que aglutina uma série de agentes e instituições em torno do direito à prática e ao consumo de produtos audiovisuais, o que, de certo modo, reforça os objetivos propostos pelos núcleos de produção audiovisual das favelas e periferias. Trechos do documento demonstram essa tensão existente entre propostas diferenciadas de representação das periferias:

A periferia se representa pela multiplicidade de olhares diferenciados sobre sua história, memórias e tradições, sobre a vida e a experiência das pessoas, sobre aspectos poéticos e sutis que lá encontram sobre o outro lado dos fatos e da notícia e sobre a crítica à maneira como a mídia convencional mostra as coisas. Entendendo periferia como representações próprias, que podem se colocar como um contraponto à visão imposta pela mídia convencional - que revela esses lugares como violentos e separados do resto da sociedade - caso conquistem espaços de exibição públicos, ampliando seu alcance.

A Carta da Maré sai do Primeiro Fórum de Experiências Populares em Audiovisual [...]. O encontro reuniu 42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual. O Fórum evidenciou a necessidade de um reconhecimento público dessas produções periféricas, bem como adequações das políticas públicas para essas expressões populares. Assim, escrevemos essa Carta Aberta ao Ministério da Cultura com nossas propostas sobre os temas formação, produção e difusão do audiovisual pelo Brasil. (ASCINE, [20--?])[16]

Outro documento que também possui um caráter performativo, funcionando como um instrumento de classificação e de defesa de determinado tipo de categorização no âmbito da produção audiovisual de periferia é o Manifesto da Companhia Brasileira de Cinema Barato (SILVA; PECLY, 2008), que apresenta seus objetivos, ações e diretrizes para a produção de filmes que sejam de boa qualidade, criativos, de baixo custo e de fácil acesso ao público em geral:

Os latifundiários do audiovisual brasileiro, que durante anos, ditaram uma fórmula milionária e excludente, cultivando um sistema que só eles através de

[16] Documento disponível em Anexo e em ASCINE ([20--?]).

mamatas patrocinadas pela maquina governamental, transformaram não só o cinema e televisão, mas sim todo o audiovisual, em um clube fechado onde só os filhos da elite, os abastados podiam frequentar, vem mudando radicalmente. Hoje, o audiovisual tendo em vista o novo modelo de plataforma que o mundo desenvolveu, continua aperfeiçoando, e que o Brasil, antenado com essa nova tecnologia, vem desenvolvendo, para que aqueles rejeitados, enfeitados, os filhos dos guetos, das favelas e das periferias, pudessem ter a oportunidade de expor sua visão, através de um novo sistema barato de captação de imagens. Fazendo com que um movimento de realizadores do audiovisual se unissem para concretizar a COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO (CBCB), mais que uma simples produtora, uma realizadora dos anseios populares, que os poderosos, sempre mostraram sob seu domínio e ponto de vista. Vem hoje mostrar que o povo é mais que um simples personagem e sim um realizador de audiovisual de qualidade indiscutível e que se não for superior a dos antigos reis do audiovisual arcaico, da era dos dinossauros, pelo menos mostra uma criatividade a toda prova, de cineastas atores e técnicos escondidos em lugares onde a política audiovisual não descobriu. [...] Através de uma distribuição democrática, popular e livre de acesso fácil, através da internete, cineclubes, bancas de jornais, reembolso postal, camelôs, exibição em escolas, fabricas, presídios, entidades religiosas, ONGs, associações, venda direta ao publico, salas de exibições digitais ou em qualquer outro meio, existente ou a ser criado, de acesso fácil, barato e popular [...].

Estratégia semelhante já havia sido adotada por um grupo de realizadores liderado pelo cineasta paulista Jefferson De, que, em 2000, lançou o manifesto do Dogma Feijoadá, um movimento que previa a realização de filmes que trouxessem novas representações do negro para o cinema nacional. Inspirado no movimento Dogma dinamarquês, o manifesto determinava que autor e protagonistas fossem negros, que se evitasse o uso das figuras do herói ou do bandido nas tramas e que a temática estivesse relacionada com a cultura negra brasileira.

Os discursos que sustentam determinadas definições são caracterizados por Bourdieu como performativos, pois têm como objetivo atribuir legitimidade a essas definições, de modo que sejam reconhecidas como legítimas. Os discursos podem ser mais ou menos eficazes, dependendo da “autoridade” que possui o enunciador, autoridade esta que deve ser reconhecida pelo grupo. (BOURDIEU, 2006, p. 116) No entanto, esse efeito de conhecimento que o fato de objetivação no discurso exerce não depende apenas do reconhecimento consentido àquele que o detém, mas também se o discurso dirigido ao grupo é estruturado conforme a objetividade do próprio grupo, ou seja, “[...] no

reconhecimento e na crença que lhe concedem os membros deste grupo assim como nas propriedades econômicas ou culturais que eles têm em comum.” (BOURDIEU, 2006, p. 117)

A necessidade de reconhecimento interno e externo dos grupos pode ser tomada como ponto de interseção com as teorias do reconhecimento social, na medida em que estas partem do pressuposto de que a luta por reconhecimento também é uma afirmação da diferença (distinção), ou seja, o desejo do reconhecimento da identidade específica de grupos sociais. Nas sociedades contemporâneas, a visibilidade pública é condição necessária para que esse reconhecimento exista.

Visibilidade e reconhecimento social

Frente a essa configuração discursiva, como encontrar o ponto de entrelaçamento entre a prática audiovisual em si e sua dimensão política, tendo como base a teoria do reconhecimento social?

A sociologia do reconhecimento encontra sua fundamentação nos trabalhos de Charles Taylor (1994), Axel Honneth (2003), Nancy Fraser (1995, 2003), e os dois últimos em parceria (2003), que, de diferentes modos, procuram explicar como se desenvolvem as lutas por reconhecimento e justiça social nas sociedades contemporâneas. O conceito de reconhecimento social aqui adotado provém de uma perspectiva da teoria crítica atual problematizada por esses autores, que entendem o tema do reconhecimento como sendo central para a compreensão dos conflitos sociais na contemporaneidade. Por esse viés teórico, considera-se que os conflitos sociais têm sido pautados pelas lutas por reconhecimento, que se tornam ainda mais necessárias em sociedades marcadas por desigualdades sociais e econômicas. (MATTOS, 2004) De maneiras distintas, esses autores, a partir da categoria do reconhecimento, pretendem estabelecer “[...] uma posição crítica em relação às lutas sociais contemporâneas, teorizar o lugar da cultura no capitalismo e pensar padrões de Justiça.” (MATTOS, 2004, p. 143) Um dos aspectos desse debate teórico diz respeito ao entrelaçamento das dimensões simbólicas (reconhecimento) e materiais e econômicas (redistribuição), que constituem a base das demandas dos movimentos sociais e das mobilizações coletivas atuais.

A gênese da sociologia do reconhecimento se encontra na “intuição hegeliana original”, que problematiza questões acerca das lutas por respeito e reconhecimento intersubjetivo na sociedade. (MATTOS, 2006) A realidade social é entendida como um processo de formação através do qual o reconhecimento jurídico se amplia pouco a pouco, abarcando o acesso a direitos e à cidadania. “A estrutura da sociedade civil se amplia à medida que novas formas de concretização do direito são reconhecidas.” (MATTOS, 2006, p. 25) Nessa perspectiva, Taylor (1994), Honneth (2003) e Fraser (1995, 2003) desenvolvem diferentes modos de compreensão dos conflitos sociais a partir das noções de reconhecimento e de redistribuição como fundamento da vida humana em sociedade.

Filosoficamente, os conceitos de reconhecimento e redistribuição se referem a paradigmas normativos desenvolvidos por teóricos políticos e filósofos morais. Politicamente, dizem respeito a demandas criadas por atores políticos e movimentos sociais na esfera pública. Como termos filosóficos, possuem origens distintas. Redistribuição vem da tradição liberal, que enfatiza a liberdade individual e a igualdade social, creditando à redistribuição socioeconômica um meio para se alcançar a justiça. Em contraste, o reconhecimento vem da tradição hegeliana e designa uma relação ideal recíproca entre sujeitos, na qual cada um vê o outro como um igual e, ao mesmo tempo, separado dele. É uma relação constitutiva da subjetividade. A dimensão moral tem relação com os direitos dos indivíduos, garantidos juridicamente, enquanto a ética está associada à concepção de boa vida, de autorrealização individual.

Como fundamento, a sociologia do reconhecimento coloca em questão, portanto, as relações entre a política cultural (ou de identidade) e a política social (ou de classe), a política da diferença e a política da igualdade, o reconhecimento e a redistribuição, a política do multiculturalismo e a política da igualdade social. Como veremos, contudo, Fraser argumenta que essas seriam falsas antíteses, pois a justiça, hoje, requer tanto redistribuição quanto reconhecimento, e nenhuma dessas dimensões poderia ser tratada isoladamente.

A perspectiva teórica do reconhecimento, portanto, é bastante conveniente para uma abordagem que se propõe a compreender a dimensão política de certas manifestações do campo da cultura e da comunicação

que entrelaçam questões de cidadania, de políticas públicas inclusivas e de representações simbólicas.

Três abordagens sobre a questão do reconhecimento

Com foco na questão do multiculturalismo,[17] Charles Taylor (1994, p. 157) defende que o discurso do reconhecimento possui dois níveis: um da esfera íntima, “[...] onde a formação da identidade e do ser é entendida como fazendo parte de um diálogo e luta permanentes” com os outros; e um da esfera pública, “[...] onde a política do reconhecimento igualitário passou a desempenhar um papel cada vez maior.”

No âmbito da esfera pública, há dois tipos de políticas que se baseiam na noção de igual respeito que, para Taylor (1994), mostram-se conflitantes. De um lado, considerando a persistência de desigualdades sociais na esfera socioeconômica (como ocorre em países como o Brasil), busca-se a igualdade de direitos sociais e econômicos, presumindo uma espécie de “homogeneização” de todos os indivíduos e não evidenciando suas especificidades. Por outro lado, frente ao caráter multicultural e diversificado das sociedades contemporâneas, recorre-se cada vez mais à política das diferenças, que tem como princípio reconhecer o valor de cada um, não devendo subjugar ou discriminar nenhum tipo de cultura, classe, grupo étnico, opção sexual ou religião. O que está implícito nessa concepção é uma postura de não discriminação e de defesa dos direitos individuais. O respeito para com as diferenças, portanto, torna-se necessário para se evitar o não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto do outro.

O reconhecimento incorreto não implica só uma falta de respeito devido. Pode também marcar as suas vítimas de forma cruel, subjugando-as através de um sentimento incapacitante de ódio contra elas mesmas. Por isso, o respeito devido não é um ato de gentileza para com os outros. É uma necessidade humana vital. (TAYLOR, 1994, p. 46)

[17] A questão do multiculturalismo, presente no debate social contemporâneo, postula que todas as culturas de hoje são internamente híbridas e que a ordem da sociedade é eticamente plural. O surgimento de uma sociedade civil plural resultou numa diversidade de valores cada vez maiores, resultando em arranjos sociais híbridos em diversas instâncias (econômica, política, cultural) e em todos os espaços sociais.

Charles Taylor (1994) recua na história para mostrar como a ideia de reconhecimento passou a fazer parte de nossas vidas. A preocupação moderna com o reconhecimento e a identidade se deve, primeiramente, ao desaparecimento das hierarquias sociais, que constituíam o fundamento da noção de honra. Honra implica em desigualdade, pois para que alguns desfrutem da honra é necessário que outros não a tenham. Contrária à ideia de honra, temos hoje a noção de dignidade, que traz consigo um sentido universalista e igualitário, tendo como premissa o que é comum a todas as pessoas. Outra dimensão do reconhecimento diz respeito à noção de identidade individual, de autenticidade, que, segundo Taylor (1994), advém de uma decisiva transformação subjetiva que ocorreu na cultura moderna: a incorporação da ideia de introspecção, através da qual passamos a ver-nos como sujeitos dotados de uma “profundidade interior”. Trata-se de uma mudança de ênfase moral, que pressupõe uma maior atenção aos sentimentos individuais, fortalecendo o ideal de autenticidade e de identidade na sociedade. Autenticidade e dignidade, portanto, foram frutos do declínio da sociedade hierárquica.

O autor recorre ao conceito de dialógico para caracterizar o modo como desenvolvemos nossa identidade num coletivo. “A minha própria identidade depende, decisivamente, das minhas reações dialógicas com os outros.” (TAYLOR, 1994, p. 54) Temos, então, no plano íntimo, consciência do modo como nossa identidade pode ser formada ou deformada, dependendo da relação que estabelecemos com os outros. No plano social, temos uma política permanente de reconhecimento igualitário, ideal de uma sociedade democrática. Nesse sentido, “A projeção de uma imagem do outro como ser inferior e desprezível pode, realmente, ter um efeito de distorção e de opressão, ao ponto desta imagem ser interiorizada.” (TAYLOR, 1994, p. 56-57)

Na esfera pública, a política de reconhecimento igualitário passou a desempenhar um papel cada vez maior.

Para algumas pessoas, a igualdade diz respeito só a direitos civis e voto; para outras, amplia-se para a esfera sócio-econômica. De acordo com este ponto de vista, aqueles que, devido à pobreza, se vêem sistematicamente impedidos de usufruírem ao máximo de seus direitos de cidadania têm sido relegados para um estatuto de segunda categoria e necessitam de uma ação de compensação através da igualdade. (TAYLOR, 1994, p. 58)

Em contraposição, a segunda mudança referente ao desenvolvimento da noção moderna de identidade deu origem a uma política de diferença (ou política de identidade), que também possui uma base universalista. Aqui, o reconhecimento tem outro significado: na política de diferença, exige-se o reconhecimento da identidade única deste ou daquele indivíduo ou grupo, do caráter singular de cada um. Isso quer dizer que é exatamente essa singularidade que tem sido ignorada, disfarçada, por vezes assimilada a uma identidade dominante ou da maioria.

Também para Axel Honneth (2003), a luta por reconhecimento está por trás dos conflitos sociais, marcados por constantes tensões entre a questão da liberdade individual e a eticidade e os laços comunitários. “O conflito social só ocorre porque houve uma desconsideração do acordo intersubjetivo, no qual os sujeitos haviam se reconhecido como parceiros de interação.” (HONNETH, 2003, p. 25) Os confrontos práticos que se seguem por conta da experiência do reconhecimento denegado ou do desrespeito representam conflitos em torno da ampliação tanto do conteúdo material como do alcance social do *status* de uma pessoa de direito. Desse modo, a estrutura da sociedade civil se amplia à medida que novas formas de concretização do direito são reconhecidas.

Como os direitos políticos de participação, os direitos sociais de bem-estar também surgem na sequência de uma ampliação, forçada ‘a partir de baixo’, do significado que se associa à idéia de ‘igualdade de valor’, própria da condição de membro de uma coletividade política. (HONNETH, 2003, p. 191-192)

Nesse processo, juntamente com o *status* jurídico do cidadão individual, ampliam-se também as relações de reconhecimento, resultado de progressivas lutas sociais. O autor identifica três etapas de reconhecimento, que envolvem: em primeiro lugar, a dimensão afetiva, proporcionada inicialmente pela família e responsável pelo desenvolvimento da autoconfiança do indivíduo; em segundo lugar, na dimensão cognitiva, o direito a ser garantido no âmbito da sociedade civil, através do reconhecimento jurídico, e que desenvolve o sentimento de autorrespeito; e, por fim, a solidariedade social e a comunidade de valores, que possibilitam a efetivação da estima social. Essas seriam três formas de

reconhecimento e as condições intersubjetivas básicas para a boa vida, conforme a teoria de Honneth (2003). A recusa dessas formas corresponderia a formas de não reconhecimento: respectivamente, maus-tratos e violação da integridade física (no âmbito das relações primárias); privação de direitos e exclusão, anulando a integridade social da pessoa (na dimensão dos direitos); e degradação e ofensa, afetando a dignidade do sujeito (na esfera da comunidade de valores). Essas seriam as três formas valorativas de desrespeito e depreciação, que podem atingir modos de vida, indivíduos ou coletivos, negando a possibilidade destes atribuírem um valor social às suas próprias capacidades.

Para Honneth (2003, p. 266), “[...] são as três formas de reconhecimento – do amor, do direito e da estima – que criam primeiramente, tomadas em conjunto, as condições sociais sob as quais os sujeitos humanos podem chegar a uma atitude positiva para com eles mesmos.” Somente adquirindo cumulativamente a autoconfiança, o autorrespeito e a autoestima, uma pessoa é capaz de se conceber de modo irrestrito como ser autônomo e individuado e de se identificar com seus objetivos e desejos. O autor, portanto, defende que todas as questões de reconhecimento, de algum modo, estão relacionadas com a autoestima.

Ainda segundo Honneth (2003, p. 209), o sentido de solidariedade nesse contexto refere-se a uma “[...] espécie de relação interativa em que os sujeitos tomam interesse reciprocamente por seus modos distintos de vida, já que eles se estimam entre si de maneira simétrica.” Relações solidárias, portanto, pressupõem que não exista apenas tolerância para com a particularidade individual de outra pessoa, mas também o interesse afetivo por essa particularidade. Percebe-se, portanto, o quanto a teoria de Honneth (2003) é calcada na autorrealização individual e na compreensão da identidade como possibilidade de autorrealização, que é uma perspectiva adotada também por Taylor (1994). Todos os conflitos sociais teriam como base uma luta por reconhecimento e, desse modo, as lutas por redistribuição também representam uma luta por reconhecimento. É o não reconhecimento que está na base dos sentimentos de sofrimento, humilhação e privação. (MATTOS, 2004, 2006)

Na perspectiva dos movimentos sociais, por exemplo, a apropriação de meios expressivos junto à esfera pública representaria não apenas o poder de dispor dos meios da força simbólica em busca de reconhecimento social, mas também de marcar um posicionamento

público em busca de garantias de direitos e de oportunidades iguais. Segundo Honneth (2003, p. 207-208):

Quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar a atenção da esfera pública para a importância negligenciada das propriedades e das capacidades representadas por eles de modo coletivo, tanto mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade o valor social ou, mais precisamente, a reputação de seus membros.

Para Honneth (2003), essa reputação está associada à ideia de estima social, proveniente de uma forma de reconhecimento que pressupõe a valorização de forma igualitária das capacidades e propriedades dos indivíduos no interior de uma comunidade de valores. A construção de um horizonte intersubjetivo de valores criaria, então, as condições para que o reconhecimento entre os indivíduos se efetivasse. Nessa perspectiva, seria impossível criticar qualquer tipo de injustiça sem antecipar uma concepção de boa vida.

Nancy Fraser (1995), diferentemente de Taylor (1994) e Honneth (2003), defende que as demandas por justiça social na contemporaneidade parecem ser cada vez mais divididas em dois tipos: de redistribuição e de reconhecimento. A autora considera que redistribuição e reconhecimento podem ser combinados, articulados, apesar de suas divergências de origem filosófica.

As injustiças socioeconômicas (de redistribuição) têm suas raízes na estrutura político-econômica da sociedade e pressupõem exploração, marginalização econômica e privações materiais. O não reconhecimento, por outro lado, diz respeito a uma injustiça cultural ou simbólica, estando enraizada em “padrões de representação, interpretação e comunicação”, incluindo dominação cultural em função de padrões de interpretação e comunicação cristalizados; não reconhecimento ou invisibilidade de determinadas práticas culturais não dominantes; e desrespeito, através da disseminação constante de representações públicas estereotipadas ou negativas de determinados grupos sociais, ou mesmo em função de abordagens discriminatórias nas interações do cotidiano. (FRASER, 1995) As duas dimensões podem impedir uma participação efetiva e igualitária de todos os cidadãos.

Inicialmente, a autora trata as duas demandas em sua dimensão política, considerando-as como “paradigmas de justiça popular”, que

indicam as atuais lutas na sociedade civil e que normalmente são associadas às demandas dos movimentos sociais. Teoricamente, a tentativa é trazer uma concepção bidimensional de justiça que pode acomodar tanto as reivindicações por igualdade social, quanto as reivindicações por reconhecimento da diferença. Problemas de classe, por exemplo, dizem respeito mais a questões de redistribuição material, pois estão enraizados na estrutura política e econômica da sociedade. “Uma classe apenas existe como uma coletividade em virtude da sua posição nesta estrutura e de sua relação com outras classes.” (FRASER, 1995, p. 75) Então, superar problemas de exploração de classe exigiria reestruturar a política econômica para melhorar a distribuição de renda, por exemplo, e garantir total participação dos que se sentem prejudicados. Questões relativas à sexualidade, por outro lado, diriam respeito a um modo de diferenciação que não surge a partir de aspectos econômicos, mas de uma estrutura de valorização cultural. Uma injustiça nesse campo seria, então, uma questão de reconhecimento, envolvendo aspectos de dominação cultural, preconceito e estigmatização.

Para além desses casos paradigmáticos (e ainda assim passíveis de contradições), Fraser (1995) defende que a redistribuição ou o reconhecimento, de forma isolada, não podem ser suficientes para superar as injustiças da sociedade contemporânea. Assim, ambos precisam ser reconciliados e combinados, principalmente no caso de modos duplos de coletividade, como nas questões relativas a gênero e raça, pois ambos envolveriam uma dimensão política e econômica, por um lado, e uma dimensão cultural e valorativa, por outro. (FRASER, 1995) Soluções para problemas de gênero ou de raça, portanto, deveriam envolver iniciativas que, por um lado, eliminassem a exploração econômica e a marginalização das mulheres e dos negros no mercado de trabalho através de políticas de redistribuição, por outro lado, que evitassem representações depreciativas e discriminação social, por exemplo, através de políticas de reconhecimento. No entanto, nesses dois casos paradigmáticos, cria-se um dilema, pois a redistribuição, ao tentar alcançar a igualdade, pode minar e anular as diferenças e especificidades do gênero mulher ou da raça negra. Ao contrário, políticas de reconhecimento cultural podem promover a desvalorização da ideia de coletividade e garantir condições intersubjetivas. Ao tentar resolver esse tipo de dilema, Fraser (1995) faz uma diferenciação entre soluções (que ela chama de

“remédios”) afirmativas e transformativas. Os remédios afirmativos dizem respeito às políticas afirmativas, que objetivam corrigir desigualdades presentes nos arranjos sociais, porém sem alterar as estruturas que as geram. Seu problema está em reificar identidades coletivas, tirando toda a complexidade dos indivíduos, e podem ainda intensificar o não reconhecimento ao demarcar as desvantagens existentes. Os remédios transformativos, por outro lado, visam corrigir as desigualdades justamente desconstruindo essas estruturas e desestabilizando as distinções de *status* entre os indivíduos, para propor novas formas de valoração cultural com base na multiplicidade e complexidade das identidades.

Ao contrário de Honneth (2003) e Taylor (1994), para quem o reconhecimento é entendido como uma questão de ética, de boa vida, Fraser (1995) defende que o reconhecimento deve ser encarado como uma questão de justiça (de moralidade) e não de ética. Para ela, justiça, hoje, diz respeito tanto à redistribuição quanto ao reconhecimento, ainda que seja complexo articular essas duas dimensões. Sua abordagem pressupõe uma noção mais ampla do conceito de justiça, que abarcaria tanto as demandas por distribuição quanto as demandas por reconhecimento.

A autora é contrária à ideia de construção de uma identidade de grupo como forma de garantir o reconhecimento. Para além das políticas afirmativas, o que se percebe não é mais a ênfase nas visões planejadas e coletivas, mas, pelo contrário, a emergência de visões singulares e altamente complexas, multifacetadas. (FRASER; HONNETH, 2003) Por isso, propõe o modelo de *status*, de modo a tratar o reconhecimento como questão de *status* social, e não de identidade coletiva. O modelo de *status* não se estrutura a partir de identidades de grupo fechadas e homogêneas e propõe reconhecimento recíproco e igualdade entre os indivíduos. Caso isso não ocorra, o que prevalece é a subordinação social, no sentido dos atores sociais serem privados de participar como um igual na vida social.

Quando, ao contrário, os padrões institucionalizados de valoração cultural constituem alguns atores como inferiores, excluídos, completamente ‘os outros’ ou simplesmente invisíveis, ou seja, como menos do que parceiros integrais na interação social, então nós podemos falar de *não reconhecimento* e *subordinação de status*. (FRASER, 2007, p. 108)

Desse modo, “[...] as reivindicações por reconhecimento objetivavam desinstitucionalizar padrões de valoração cultural que impedem a paridade de participação e substituí-los por padrões que a promovam.” (FRASER, 2007, p. 109) A paridade participativa, então, torna-se elemento central na argumentação de Fraser (2007), sendo uma espécie de critério para avaliar e julgar as especificidades das reivindicações por reconhecimento. É nesse sentido que ela defende que esse modelo da paridade participativa deva ser aplicado dialógica e discursivamente, através de processos democráticos na esfera pública. A autora não adere à perspectiva de adotar a autoestima ou estima social como única variável nesse processo, pois defende que há reivindicações por reconhecimento que não são justificáveis, uma vez que não visam à paridade participativa.

Reivindicações da redistribuição devem mostrar que as reformas econômicas que eles defendem fornecerão as condições objetivas para a participação plena daqueles a quem elas são atualmente negadas, sem exacerbar significativamente outras disparidades. De modo similar, os reivindicantes do reconhecimento devem mostrar que as mudanças institucionais socioculturais que eles perseguem fornecerão as condições intersubjetivas necessárias, novamente, sem piorar substantivamente outras disparidades. (FRASER, 2007, p. 126)

Sem recorrer à avaliação ética – que coloca em choque horizontes avaliadores divergentes –, a autora constrói o reconhecimento como uma questão de justiça, incorporando nessa esfera a dimensão da redistribuição.

O que marca essas três abordagens é justamente a relevância dada à crescente mobilização de atores sociais, individuais ou coletivos, na busca de reconhecimento social, seja articulando questões simbólicas ou materiais sob a única denominação de reconhecimento, como fazem Taylor (1994) e Honneth (2003), ou estabelecendo uma distinção entre reconhecimento e redistribuição. Sem aprofundar acerca do embate entre ética e moral, boa vida e justiça, o que se deve destacar é a existência de disputas simbólicas que remetem a uma luta por reconhecimento, que pode envolver tanto reivindicações de respeito e estima social, quanto de igualdade de direitos. Deve-se considerar ainda que, em determinadas sociedades, pode ocorrer com mais frequência formas de desrespeito social como a negação de direitos e a degradação de

formas de vida, consideradas historicamente relevantes. Indivíduos que vivem às margens, nas periferias das sociedades, são mais afetados por diversas formas de desrespeito social, como acesso restrito e desigual a determinados recursos, direitos, bens simbólicos, etc. Isso justifica, por exemplo, o trabalho de muitas ONGs que existem basicamente para suprir demandas que não estão sendo atendidas nem pelo poder público nem pelo mercado e a iniciativa privada (ainda que hoje a atuação dessas organizações seja bastante questionada).

Como será visto no próximo capítulo, referente à formação do campo do cinema de periferia, alguns dos conceitos centrais para a teoria do reconhecimento social – como identidade, reconhecimento, autoestima, respeito, igualdade social, visibilidade, diversidade cultural (multiculturalismo) – estão na base da composição discursiva do referido campo, que incluiria não apenas os festivais de audiovisual, mas também as instituições e indivíduos inseridos ao âmbito da produção, consumo, consagração e reconhecimento. Cabe, também, formular as seguintes questões: esse discurso representa uma busca de igualdade de condições materiais por meio do discurso da identidade e do reconhecimento social? Em que medida reconhecimento e redistribuição apresentam-se atreladas nesses discursos? Resta saber ainda se a produção audiovisual exibida nos festivais de cinema de periferia é condizente com o discurso organizado que é publicizado nesses eventos.

Aproximações entre produção audiovisual, construção de identidade e justiça social

Para além da possibilidade de se autorrepresentar, de representar a própria realidade, ou de criar novas representações do mundo, o que se percebe é uma grande ênfase na utilização do audiovisual como instrumento de produção discursiva e de posicionamento na esfera pública, principalmente levando-se em conta a amplitude que a linguagem audiovisual alcançou nos últimos anos. Além disso, atribui-se certo valor político ao ato de desenvolver produtos audiovisuais a partir de diferentes perspectivas culturais. É nesse sentido que muitos desses

realizadores consideram-se artistas militantes, engajados numa causa que tem relação direta com o lugar de onde falam.[18]

Em relação ao discurso do audiovisual de periferia, que será analisado no próximo capítulo, que aspectos podem hoje estar sendo associados à representação social do periférico? Ora, o que se percebe é a existência de um movimento (não necessariamente unitário e coeso) que busca a ampliação das possibilidades de autorrepresentação e de visibilidade de determinados grupos sociais e de seus espaços de convivência. A partir disso, a possibilidade de autorrepresentação parece ter se tornado um instrumento a mais nas lutas por reconhecimento social. Ao promover a circulação de diferentes perspectivas sobre o contexto das favelas e periferias, busca-se evitar padrões de imagens reducionistas e/ou estereotipadas acerca desses espaços e seus moradores. Tais padrões de representação, ao serem massificados, constituiriam, em última instância, formas de desrespeito e de não reconhecimento. Se este outro periférico não pode se autorrepresentar – e falar em nome de si mesmo –, restam somente representações construídas em torno deles pelos outros, e difundidas pelos meios de comunicação de um modo geral. É este o discurso defendido pelos entusiastas do cinema de periferia. Abordagens diferenciadas poderiam contribuir, então, para desmistificar certos aspectos econômicos e sociais historicamente relacionados a esses espaços, normalmente marcados pelas imagens de pobreza e criminalidade.[19] Além disso, considerando o paradigma de construção dialógica da identidade proposto por Taylor (1994), a possibilidade de se autorrepresentar, ou de haver maior controle sobre as próprias representações através da imagem, pode resultar numa maior consciência de si (individual ou coletiva) e no reconhecimento igualitário, uma vez que os processos de produção e consumo de representações e discursos passam a ocorrer de modo dialógico, isso é, sempre em relação ao outro.

[18] Em entrevista para esta pesquisa, Anderson Quak (cineasta, coordenador da Cia de Teatro Tumulto, da CUFA e um dos curadores do Cine Cufa) afirma que seu trabalho artístico tem uma função política e que começou a trabalhar com cinema muito em função da possibilidade de falar com um público mais amplo sobre questões que dizem respeito aos moradores de favelas e periferias e que normalmente não encontram espaço para dar visibilidade a seus problemas sociais. (informação verbal)

[19] A maneira como esses padrões de representação são incorporados (ou subvertidos) na produção cinematográfica e televisiva brasileira contemporânea será abordada no capítulo três.

Uma dimensão dessa luta por autorrepresentação apresenta-se a partir de alguns vídeos produzidos por coletivos, associações e indivíduos que investem num discurso da valorização dos espaços da periferia, da favela, do morro. Essa valorização emerge da fala de certos personagens (“reais” ou ficcionais) que, como moradores (ou frequentadores) de territórios periféricos, valorizam suas raízes, seus vínculos afetivos com o lugar, as atividades do cotidiano de trabalho e de lazer.[20] Há um discurso que busca tornar legítimo o fato de se viver na periferia, algo que geralmente é visto como uma um problema, às vezes como uma tragédia urbana da contemporaneidade. Essa visão distanciada e negativa acerca dos territórios periféricos seria, então, fruto de representações distorcidas e já calcificadas, e muitas vezes geradoras de estereótipos negativos frente à realidade das favelas e periferias. Essa questão está claramente presente no discurso dos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, e de outros similares, como será visto no capítulo seguinte.

Ainda que não exista de fato um movimento organizado em torno da produção audiovisual de periferia, a realização de festivais dedicados a esses novos produtos tem por meta não apenas torná-los visíveis ao público em geral, mas, principalmente, convertê-los em conceito e assim legitimá-los, elevando o valor social e a reputação de seus realizadores. Como já apontado, essa reputação está associada à ideia de estima social, que pressupõe a valorização das capacidades e propriedades dos indivíduos no interior de uma comunidade de valores, como propõe Honneth (2003).

Temos então que o cinema de periferia se coloca como estratégia não apenas de busca de dignidade e igualdade social (relacionada às questões de distribuição e, portanto, ao plano socioeconômico), mas também de autenticidade, na medida em que apresenta os espaços das favelas e periferias e seus moradores como sujeitos (individuais ou coletivos) dotados de identidade própria, e não apenas sujeitos reivindicantes, excluídos ou carentes (aspecto simbólico associado à dimensão do reconhecimento social). Para Fraser (2003, 2007), contudo, a efetivação

[20] O entretenimento no baile *funk*, na escola de samba ou na festa de *hip-hop*, o jogo no campo de futebol, atividades esportivas e culturais nas associações, a interação social nas lajes das casas, nas igrejas e templos, atividades profissionais em geral e o comércio local são alguns dos aspectos mostrados em algumas produções audiovisuais de periferia, embora estes não sejam os únicos.

desse reconhecimento não deveria estar submetida a uma política de identidade coletiva direcionada a determinados grupos sociais, mas sim garantida através de um modelo de *status* social que reconheça a heterogeneidade das diversas formações sociais e garanta uma paridade participativa dos sujeitos na sociedade. Nesse caso, tanto a dimensão da redistribuição quanto a dimensão do reconhecimento social parecem, então, se complementar, o que está em conformidade com as proposições de Fraser (2007) e, Fraser e Honneth (2003).

No conjunto, os discursos relativos à produção audiovisual das favelas e periferias assumem uma dupla função: por um lado, demonstram a existência de um tipo de produção audiovisual que normalmente não possui destaque na televisão e no cinema dito comercial e que é identificada como sendo periférica; por outro, assinalam uma busca por visibilidade desses produtos e da inserção desses novos produtores no campo do audiovisual. Embora pareçam antagônicas, as duas abordagens podem ser complementares, se a abordagem tomar a perspectiva da teoria do reconhecimento social. No primeiro caso, o que ocorre é uma luta por reconhecimento da diferença, que é assinalada pela origem social dos realizadores e sua visão de mundo, mas também pelas dificuldades de produção e difícil acesso a recursos e equipamentos, por exemplo. Esse reconhecimento da diferença pode estar relacionado à demarcação de uma identidade, associada a algum tipo de pertencimento (a determinados espaços da cidade, comunidades, movimentos culturais, projetos sociais, etc.). A segunda função diz respeito a uma busca pela igualdade de acesso às condições de realização audiovisual, o que está relacionado às políticas de igualdade social e de redistribuição econômica. Determinados grupos não poderiam ser privados de ter acesso a recursos econômicos e materiais, condição que os impediriam de participar de forma igualitária dos processos de produção audiovisual. Essa lógica, de certo modo, reflete o paradigma que marca os novos movimentos sociais, qual seja a ênfase em demandas por reconhecimento (como de identidades, do direito à diferença, da afirmação dos direitos individuais), em conjunção ou não com as demandas por redistribuição (de recursos materiais e bens sociais baseados nas lutas de classe).

É exatamente esse ponto que interessa à nossa reflexão: as práticas representacionais, comunicativas e interpretativas de uma determinada

conformação cultural urbana. Tanto os aspectos econômicos (ligados principalmente à marginalização econômica e à privação de acesso a determinados bens materiais) quanto os aspectos ligados às injustiças sociais (fundamentalmente padrões de leitura do mundo tidos como consenso, cristalizados e permeados por preconceitos em relação a um determinado grupo social) compõem o discurso dos articuladores do chamado cinema de periferia. Esse, portanto, tem sido um aspecto cada vez mais emergente no que se refere a determinados produtos culturais contemporâneos: as disputas por visibilidade na esfera pública por meio de práticas de autorrepresentação, constituindo lutas por demarcação de diferenças e de identidades próprias e, portanto, em convergência com demandas por justiça social. A luta por autorrepresentação, nesse sentido, também pode ser compreendida como parte de uma luta por reconhecimento social.

É nesse contexto que o cinema de periferia encontra as condições para poder se desenvolver como um subcampo dentro do campo do audiovisual, organizado em torno dos mecanismos criados justamente para propiciar a sua existência. O próprio discurso da diversidade cultural serve de matéria-prima, de substância para a formulação e consolidação do discurso em favor das manifestações da periferia engendradas por seus moradores. A organização desse subcampo pressupõe que os agentes envolvidos no processo já incorporaram não apenas modos próprios de construção discursiva e estratégias de posicionamento no campo do audiovisual, mas também os mecanismos de obtenção de capitais (econômico e cultural) e de criação de espaços de reconhecimento e de consagração próprios, com destaque para os festivais de audiovisual exclusivos, como será visto no capítulo a seguir.

Um campo de produção audiovisual específico: periféricos ou incluídos?

A produção audiovisual destacada nesta pesquisa está situada num espaço simbólico no qual se entrecruzam alguns campos, mais especificamente os que se referem ao vídeo comunitário e ao cinema independente, incluindo ainda o campo dos movimentos sociais. Trata-se de uma produção de materiais audiovisuais, especificamente curtas-metragens, dos mais variados gêneros, que surge nas favelas, periferias e subúrbios, em geral a partir de projetos sociais e culturais que promovem oficinas de inclusão audiovisual para jovens de baixa renda, normalmente através da atuação de ONGs, Pontos de Cultura, associações, projetos, coletivos, oficinas e escolas populares.

O conceito de audiovisual utilizado nesta pesquisa refere-se a um termo “guarda-chuva”, que abarca formatos, estilos e suportes distintos. No caso desta pesquisa, a atenção está voltada para todo o tipo produção que combine som e imagem em movimento. Pode ter como suporte o cinema, a televisão, o vídeo analógico ou digital, ou mesmo a internet e aparelhos celulares. A denominação pode abranger curtas, médias ou longas-metragens, obras de ficção, documentários ou vídeos-arte, além de programas jornalísticos, ficções televisivas e videoclipes. A produção pode ser do tipo caseira, feita com poucos recursos (utilizando câmeras portáteis, por exemplo), ou mais rebuscada, envolvendo equipe e estrutura maiores, como os grandes estúdios de cinema e de televisão. Independente do dispositivo – o conjunto de dados, materiais e organizacionais, que inclui os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e de reprodução, os meios e os suportes de difusão (AUMONT, 1993) –, a obra audiovisual se caracteriza por ser um meio de expressão, vinculado a um tipo específico de organização simbólica.

Esta produção audiovisual em foco, portanto, dialoga ainda com o cinema e a televisão – mercados já constituídos e espaços consagrados de produção audiovisual –, considerando alguns aspectos relevantes:

i) a tematização das periferias e favelas no cinema e na televisão, responsável pela crescente visibilidade desses espaços na esfera pública e o surgimento de abordagens variadas sobre esses territórios; ii) a presença de profissionais do cinema e da televisão em cursos, oficinas, treinamentos na área de audiovisual viabilizados por projetos sociais e voltados para jovens de baixa renda; iii) a profissionalização, ainda que tímida, desses jovens para que também possam atuar no mercado televisivo e cinematográfico; iv) a ampliação do mercado de curtas-metragens, principal produto das oficinas de inclusão audiovisual e que dispõe de grande rede de exibição através de festivais, mostras, canais de TV específicos e da internet.

É importante perceber que o curta-metragem, como produto, ajuda a configurar essa rede de exibição que se apresenta como alternativa às grandes emissoras de televisão e às “majors nacionais” do cinema. O circuito nacional de festivais,[1] que já em 2006 reunia uma média de 120 eventos anuais em todas as regiões do país (LEAL; MATTOS, 2008), envolve não apenas festivais de grande porte exibidores de produções em longa-metragem. Na maioria desses eventos, o curta-metragem é o principal produto. Os mais importantes desse gênero são o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo* e o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema*, que já existem há quase duas décadas. O principal agente representativo desse setor atualmente é o Fórum dos Festivais – Fórum Nacional dos Organizadores de Eventos Audiovisuais Brasileiros, criado em 2000 com o objetivo de fortalecer esse segmento de exibição. Cada um desses festivais possui seus respectivos troféus, com premiações que contemplam diversas categorias, constituindo assim um importante instrumento de reconhecimento e consagração dos agentes que já fazem parte do campo do audiovisual ou que pretendem ingressar nele.

[1] O Guia Kinoforum de Festivais de Cinema e Vídeo, publicado pela Associação Cultural Kinoforum, além do calendário anual de festivais nacionais e internacionais, reúne informações sobre circuitos e projetos de exibição, mercado audiovisual brasileiro, mecanismos de fomento e formação. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/guia/2009/index.php>>. Acesso em: 18 maio 2015.

Nesse conjunto de eventos de audiovisual, destacam-se também os temáticos,[2] dedicados a produções que tratam de temas específicos (como meio-ambiente, direitos humanos, questões de gênero e diversidade sexual), ou que são direcionados a determinados tipos de produção (vídeos universitários, documentários, filmes etnográficos, animações, entre outros).[3] Desse modo, esse circuito de exibição contribui não apenas para ampliar os espaços de visibilidade de novos produtores do campo do audiovisual, mas também para tratar de questões representativas de diversos segmentos da sociedade. Nesse contexto, se inserem os festivais de cinema da periferia, que também compõem uma espécie de categoria de eventos dedicados aos curtas-metragens. Portanto, toma-se como pressuposto que a produção audiovisual de periferia constitui uma espécie de subcampo no interior de um campo mais amplo, o da produção audiovisual brasileira independente, na medida em que possuem pontos de convergência.

Ainda assim, frente a esse estatuto diferenciado, avesso ao que seria o campo da produção cinematográfica e televisiva profissional – que é parte de um mercado estável, bem mais definido e delimitado em suas fronteiras –, o cinema da periferia não deve ser compreendido como algo isolado, marginalizado, ou essência de algum tipo de movimento organizado em torno de sua própria produção (muito embora, de certo modo, seja consequência da atuação de movimentos sociais que se engajaram em projetos de vídeo popular nos anos 70 e 80, como visto no primeiro capítulo). Pelo contrário, trata-se, hoje, de considerar uma determinada constelação de discursos, por vezes convergentes, por vezes dissonantes, produzidos no contexto de núcleos de produção audiovisual das periferias que contribuem para conformar uma rede de articulação do audiovisual em favelas, periferias e outros espaços relacionados, quase sempre com base no pressuposto da autorrepresentação e do direito à expressão através do audiovisual.

[2] Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, Mostra Internacional de Filmes de Montanha, Ecocine – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, MoVA Caparaó Mostra Itinerante de Vídeo Ambiental de Caparaó, Tudo Sobre Mulheres – Festival de Cinema Feminino da Chapada dos Guimarães, Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul, entre outros.

[3] Anima Mundi, Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU), Festival Mundial do Minuto, É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (forumdoc.bh), entre outros.

A compreensão da convergência entre a atuação desses agentes (realizadores, produtores, exibidores e público) e o lugar que essa produção audiovisual específica ocupa requer um aporte teórico que ajude a caracterizar minimamente as relações de forças presentes nesse contexto e o modo como determinados agentes e instituições se apropriam da linguagem e dos dispositivos audiovisuais para sustentar a ideia da autorrepresentação através do audiovisual, seja como ação política, educativa ou social. Para tanto – como já propomos de antemão ao adotar o termo “campo” –, recorreremos à teoria dos campos proposta por Pierre Bourdieu (1990, 1996) e o modo como esta foi aplicada ao estudo de produtos midiáticos no campo televisivo. (SOUZA, 2002, 2003, 2004)

Não caberia desenvolver aqui uma análise sociológica sistemática e aprofundada sobre cada um dos campos que se entrecruzam (vídeo, cinema e movimentos sociais) para ajudar a configurar essa produção audiovisual das periferias, pois ampliaria demais o escopo desta pesquisa. O objetivo é tão somente conhecer as características básicas de funcionamento do subcampo de produção e exibição audiovisual independente que se associa à ideia de periferia: os agentes envolvidos e as posições relativas ocupadas nesse campo, os modos de produção e circulação das obras, as formas de construção discursiva delineadoras do campo, as lutas internas e os princípios de diferenciação e legitimação, os tipos de capital (econômico, simbólico, cultural e social) em jogo, as instâncias de reconhecimento e consagração. Uma investigação empírica que permita a construção desse campo pressupõe uma investigação da rede de relações entre as posições dos agentes (realizadores de obras audiovisuais, instituições fomentadoras de projetos sociais ligados ao audiovisual, organizadores de festivais e mostras) e a adesão a determinadas configurações estéticas, políticas e culturais. (SOUZA, 2004)

A construção desse subcampo tem como fim criar condições para as análises internas das produções, o que é apresentado no último capítulo. Assim, algumas questões podem ser formuladas de antemão: i) como os núcleos e coletivos de produção audiovisual e os espaços de exibição específicas do cinema de periferia formam um microcosmo social no qual se produzem obras culturais? ii) quais as relações de forças e de lutas que compreendem diferentes estratégias de defesa de um discurso próprio e de estratégias específicas de autorrepresentação? iii) qual o lugar e o papel do realizador audiovisual neste campo? iv)

como são as circunstâncias da fruição desse material (salas de cinema, festivais e mostras, comunidades)? v) como as formas de organização interna, fontes de recursos, capacidade de mobilização e de intercâmbio com o cinema e a televisão, entre outros aspectos estruturais deste campo, interferem na produção e no consumo de suas obras audiovisuais e também na característica interna destes trabalhos (nas escolhas estéticas, temáticas, discursivas)? vi) em meio a essa configuração do campo, relativa às suas práticas, rotinas e modos de funcionamento, à produção, distribuição e exibição de seus produtos, como analisar a estrutura interna desses produtos? vii) como pensar o modo de composição dos curtas-metragens feitos nos núcleos de produção audiovisual de periferias e favelas a partir das regras que porventura existam no interior do campo? É preciso salientar, contudo, que a esfera da produção não faz parte do foco desta pesquisa, considerando a variedade de experiências e iniciativas relativas à inclusão audiovisual.

O campo como lugar de organização interna e de disputas simbólicas

A teoria dos campos tem como gênese as análises sociológicas empreendidas por Pierre Bourdieu (1996) a respeito dos campos artístico e literário, tendo como objetivo compreender, entre outros aspectos, as articulações existentes entre a “[...] lógica interna dos objetos culturais, sua estrutura de linguagem, com as relações objetivas entre os agentes ou instituições que os elaboram.” (SOUZA, 2004, p. 53) De modo similar, para esta pesquisa também será necessário combinar uma perspectiva sociológica com uma perspectiva de análise circunscrita à dimensão interna dos produtos culturais. Contudo, o estudo dessa dimensão interna – que consiste em síntese na análise das narrativas das obras em foco – será conduzido no último capítulo. Nesta seção, a meta é apontar algumas especificidades do que estamos chamando aqui de campo de produção e exibição de obras audiovisuais das periferias, um subcampo do audiovisual independente brasileiro que, pelo menos em parte, existe em articulação com os movimentos sociais tradicionalmente chamados de populares, como demonstrado no capítulo anterior.

Embora a teoria de Bourdieu (1990, 1996), seja considerada limitada em alguns aspectos, especificamente para tratar da heterogeneidade da produção cultural contemporânea e do fenômeno da indústria cultural surgida no século XX,[4] os conceitos de campo e de capital, ainda assim, são fundamentais para se compreender o modo como se organizam os agentes no campo social em torno de suas lutas simbólicas e como se efetivam práticas e se constroem representações no processo de produção e de consumo cultural.

O campo é entendido como “[...] o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos.” (BOURDIEU, 1996, p. 244) É o espaço estruturado de posições e suas inter-relações, que são determinadas pela distribuição de diferentes tipos de recursos ou capitais, espécie de poderes sociais adquiridos. Os capitais fundamentais são o econômico, o cultural e o simbólico, sendo que o simbólico é a “[...] forma de que se revestem as diferentes espécies de capital quando percebidas e reconhecidas como legítimas.” (BOURDIEU, 1990, p. 154) O campo é o lugar de embate de forças, de lutas simbólicas, entre os que possuem determinados tipos de capital.

A noção de capital diz respeito aos:

Recursos socialmente construídos e subjetivamente adquiridos ou incorporados pelos agentes sociais para entenderem o mundo que os cerca a fim de nele poderem atuar. Os capitais culturais referem-se, mais especificamente, aos conhecimentos em geral, transmitidos pela família e por outras instituições sociais, entre os quais se destacariam os saberes vinculados às ciências e às artes. O capital simbólico diz respeito ao significado dos recursos possuídos pelos agentes, quer dizer, a distinção e reconhecimento social a eles associados. Seguindo o raciocínio, quanto maior o conjunto de objetos, condutas, formas de pensar e falar consideradas legítimas, maior o capital simbólico desses agentes e grupos. Nas sociedades capitalistas ocidentais, as marcas das desigualdades sociais e dos sistemas de dominação vigentes se definiriam na posse desses capitais pelos indivíduos e grupos sociais: quanto mais inferior a posição na escala social, menor a capacidade de aquisição e ampliação dos capitais culturais e simbólicos, por exemplo. (SOUZA, 2004, p. 48-49)

[4] Para Hesmondhalgh (2006), Bourdieu despreza a importância da consolidação das indústrias culturais para a compreensão da mudança nas relações sociais dos produtores culturais, trabalho que teria sido melhor conduzido por Raymond Williams. Do mesmo modo, Bourdieu também não tratou sobre a dominação da produção cultural pelas corporações multinacionais de mídia e entretenimento.

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementariedade ou de antagonismo, etc.) entre posições (BOURDIEU, 1996), e é de posse de determinados tipos de capital que cada agente assume uma determinada posição no campo. Uma longa trajetória de atuação numa determinada área, por exemplo, permite deslocamentos no interior desse campo, na medida em que se ampliam e se acumulam determinados tipos de capital. Nesse sentido, o estudo da trajetória dos principais agentes que compõem o subcampo sob investigação pode revelar o modo como se configuram as lutas simbólicas dentro e fora desse espaço.

Embora seja possível analisar as obras audiovisuais da periferia sem necessariamente se deter nas características internas do seu campo de produção, considera-se pertinente nesta pesquisa contemplar as particularidades desse tipo de produção considerando “[...] os aspectos externos ao texto audiovisual que nele interferem” (SOUZA, 2004, p. 52), tais como, nesse caso, as exigências inerentes aos editais públicos de fomento cultural e audiovisual (Estado), as contrapartidas exigidas pelas agências governamentais e pelas empresas patrocinadoras (instituições privadas), ou mesmo as condições de ordem simbólica propostas pelas organizações não governamentais e dos movimentos sociais que muitas vezes estão por trás de vários dos projetos de audiovisual em favelas e periferias.

A teoria geral da economia dos campos possibilita:

Descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais [...], de modo a compreender a gênese social de um campo e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram. (BOURDIEU, 2006, p. 71)

Essa abordagem também fornece subsídios para uma análise sociológica dos fenômenos culturais da contemporaneidade, considerando as homologias estruturais que caracterizariam os diversos campos, o que pressupõe a existência de princípios de organização (interna e externa) específicos de cada campo. Maria Souza (2002, 2003, 2004), por exemplo, ao analisar obras brasileiras de teleficção, adotou o conceito de “profissionais da produção simbólica” (agentes que formulam e difundem representações sociais conformadoras de capitais culturais

e simbólicos) para investigar as relações existentes entre as características internas de produtos televisivos, a configuração do campo de produção televisiva e as disputas existentes entre agentes e instituições, de modo a compreender como se estabelecem certos padrões de produção e como, nesse contexto, emerge a questão da autoria na telenovela.

A noção de campo funciona nesta pesquisa como instrumento de construção do objeto – a produção audiovisual de periferia – e sua localização no campo (mais amplo) de produção audiovisual independente. Parte-se do pressuposto de que a análise das obras audiovisuais (em sua dimensão interna) e das representações sociais aí produzidas e/ou reproduzidas deve ser precedida por uma compreensão das condições de produção, das relações instituídas entre os agentes (produtores e realizadores, exibidores e outras instituições envolvidas) que de alguma forma sustentam um discurso baseado no conceito de periferia, considerando os processos de produção, reprodução, distribuição e consumo dos produtos e práticas de representação associados ao campo em evidência. Para esta pesquisa, interessa compreender como ocorrem as relações entre as práticas dos agentes e as lutas em busca de reconhecimento e de consagração. Isso se refere, entre outros aspectos, às “[...] condições de trabalho e às concepções de arte e não-arte; às funções políticas sociais, culturais dos realizadores” e também às “[...] escolhas do modo de narrar e representar que realizadores fazem a partir dos espaços dos possíveis estético, ideológico, artístico, político que circulam, ou seja, aos sentidos circulantes na sociedade.” (SOUZA, 2002, p. 8)

Diante da especificidade do objeto desta pesquisa, especial atenção foi dada à trajetória dos principais festivais exibidores desses trabalhos, sua forma de organização e de exibição dos produtos, uma vez que constituem importante plataforma de apresentação e de reconhecimento e de consolidação de um discurso social organizado. Isso porque o foco do trabalho recai sobre os produtos e o modo como são agenciados para ganharem certa visibilidade pública (os festivais).

Considerando que os agentes inseridos num determinado campo da produção cultural sofrem constrangimentos advindos de regras internas de funcionamento próprias desse campo, toma-se como pressuposto que os agentes envolvidos com o cinema de periferia, enquanto produtores simbólicos, também atuam de acordo com determinadas disposições, o que pode interferir na construção das representações

associadas aos seus produtos. Uma vez constituído, o campo passa a contar com suas próprias regras internas, como aquelas que determinam a inclusão e o posicionamento dos agentes dentro do campo. As disputas ocorrem entre sujeitos que detêm tipos específicos de capital: econômico, culturais, social (redes de relações pessoais e profissionais) e simbólico (autoridade e reconhecimento, resultado de um acúmulo de conhecimentos específicos). No caso aqui estudado, essas atividades dizem respeito ao trabalho dos realizadores das obras audiovisuais (diretores, roteiristas, atores, entre outros profissionais do audiovisual) e os núcleos de produção aos quais eventualmente estejam vinculados, e, ainda, aos agentes e instituições responsáveis pela criação de espaços de exibição dessas obras (festivais, mostras, projetos de exibição em comunidades, etc.) e de formação de novos públicos. A trajetória dos agentes produtores de audiovisual e das instituições realizadoras dos festivais em foco – seu posicionamento no campo, sua articulação com outros campos, reconhecimento interno ou externo (do público, da crítica) – oferece informações importantes ao analista. No que se refere às disposições, o fato de pertencer a uma comunidade específica, de ser morador de uma favela ou bairro de periferia, já implica numa espécie de pré-requisito para os cineastas entrarem nesse subcampo de produção. Da mesma maneira, frequentar uma oficina de atores ou de inclusão audiovisual – para a aquisição de certo capital cultural – também servirá de subsídio para o ingresso no contexto do cinema de periferia. Com relação aos produtos audiovisuais a serem desenvolvidos nesse contexto, muito provavelmente determinados temas (de cunho social, por exemplo) serão preferidos em detrimento de outros.

A trajetória do cantor de *rap* MV Bill, nascido na favela carioca Cidade de Deus, também funciona como exemplo. Em 1993, o jovem artista participou de uma coletânea que revelou novos talentos do *rap* e já em 1999 lançou seu primeiro CD de sucesso, exibiu seu primeiro videoclipe (produzido pela Conspiração Filmes) e abriu o *show* de um grupo internacional no *Free Jazz Festival*, evento musical reconhecido pela crítica especializada e consagrado entre o público mais elitizado. O artista continuou fazendo shows e lançando CDs, mas não investiu apenas na carreira musical, transformando-se numa espécie de referência comunitária e de personagem midiático[5] ao desenvolver projetos

[5] Ver MV BILL, [201-?].

sociais e culturais voltados para jovens moradores de favelas. Foi criador da CUFA, junto com o produtor Celso Athaide, com quem também lançou o livro *Cabeça de Porco* (em parceria com o ex-secretário de segurança Luiz Eduardo Soares), o documentário e o livro homônimo *Falcão, meninos do tráfico*. De cantor e compositor pobre, MV Bill tornou-se um artista-militante, passando a ser uma referência junto ao movimento *hip-hop*, a alguns movimentos sociais e à mídia. Trata-se de um artista que passou a ocupar uma posição privilegiada no campo da música não somente pelo seu trabalho como cantor e compositor, mas também como realizador audiovisual, escritor, produtor cultural e idealizador de projetos sociais. O capital simbólico adquirido através do reconhecimento do público, da crítica especializada e de outros segmentos da sociedade ligados aos direitos humanos, por exemplo, é fruto de um capital social e cultural acumulado em outros segmentos, o que o diferencia de vários outros artistas do *rap* nacional, mas também o coloca numa posição de agente influenciador dentro do campo, garantindo-lhe maior legitimidade e também maior visibilidade dentro e fora do movimento *hip-hop*. Note-se que as tomadas de posição de MV Bill transcendem o universo musical e englobam ações em outros campos (movimentos sociais, audiovisual, literatura, etc.). Toda essa visibilidade de MV Bill que transcende o campo musical também faz emergir fissuras existentes dentro do próprio *hip-hop*. Determinados segmentos desse movimento, especificamente os simpatizantes do *rapper* Mano Brown, vocalista do grupo Racionais MC's, discordam do modo como MV Bill conduz sua carreira, devido ao excesso de visibilidade e de convergência com a mídia. Mano Brown, morador do Capão Redondo, na periferia de São Paulo, tem 20 anos de carreira e já lançou vários álbuns, mas assume uma postura relutante frente à mídia, evitando dar entrevistas. Ainda assim, é reconhecido por seu trabalho e legitimado principalmente pelo público e pela crítica especializada.[6]

Cada campo possui uma forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe e oferece aos agentes “[...] uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*.” (BOURDIEU, 1996, p. 259) A *illusio*, que possibilita a organização interna do campo, se caracteriza por ser um conjunto

[6] Segundo Herschmann (2005), o *rap* conta com maior legitimidade junto à crítica musical especializada do que o *funk* carioca.

de crenças partilhadas pelos seus agentes. Um aspecto dessa *illusio* no universo da produção audiovisual de periferia, por exemplo, é a crença de que o investimento na arte e na cultura junto a comunidades carentes seja um recurso eficiente no combate à criminalidade entre os mais jovens, uma forma de afastá-los do narcotráfico, de aumentar sua autoestima e de iniciá-los numa profissão. Esse tipo de crença faz parte de um discurso corrente, muito embora existam discordâncias entre os agentes que integram este universo. Sem essa *illusio*, que sustenta todo um conjunto de crenças e práticas, não seria possível organizar os coletivos, mobilizar pessoas em torno das causas e conseguir apoiadores e recursos financeiros para os projetos. Nota-se que uma certa função social perpassa essa produção audiovisual periférica e isso a diferencia, portanto, da concepção de “arte pela arte”, por exemplo, que marca o campo das artes em geral. Distintamente deste, que produz um tipo de *illusio* que gera uma distinção estética a partir de modos específicos de classificação para atribuir um valor de fetiche a determinados tipos de obra, no campo da produção audiovisual periférica há outros critérios de valorização em jogo, que resultam em outra natureza de crença no valor da obra. Mais do que um valor puramente estético, o que se produz como valorização dos trabalhos apresentados nesses festivais envolve outros aspectos, tais como a origem social de seus realizadores, os temas abordados, a representatividade de uma diversidade cultural e a legitimidade do discurso construído. Há grande ênfase no conteúdo, e não necessariamente um investimento puramente formal – muito embora esse aspecto venha se tornando importante, visto que a cada ano a qualidade dos trabalhos vem aumentando, devido, em parte, ao crescente domínio das técnicas, recursos e características da linguagem audiovisual.[7] Nesse sentido, também vale para esse campo de produção audiovisual independente da regra de que não é o artista (o realizador) o produtor do valor da obra de arte, mas o próprio campo de produção, o conjunto dos agentes e das instituições, o conjunto de instâncias políticas e administrativas relacionados ao campo audiovisual – Ministério

[7] Não foi objeto de reflexão nesta pesquisa a questão das formas distintas de consumo cultural entre diferentes classes sociais, como propõe Pierre Bourdieu (2007) na obra *A distinção*, na qual o sociólogo discorre sobre as especificidades de uma “estética popular”. As obras audiovisuais em análise são compreendidas dentro de um campo específico, relacionado de algum modo ao conceito de periferia, mas não são classificadas de antemão como algum tipo de “arte popular”. São, por outro lado, vistas como qualquer outro tipo de produção audiovisual em circulação na esfera pública.

da Cultura, SAV, Agência Nacional do Cinema (ANCINE), entre outras – , além de membros de instituições envolvidos na formação dos produtores e no desenvolvimento de novos públicos – ONGs, Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscips), associações, cursos universitários, escolas de audiovisual, entre outras. Todas essas instâncias contribuem para corroborar com a função social e uma função de mobilização associada com esta produção audiovisual específica.

Produção independente e núcleos de audiovisual em favelas e periferias

A noção de independente num determinado campo de produção simbólica remete ao conceito de autonomia proposto por Bourdieu (1996). Quanto maior é a autonomia de um campo específico, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes, pois estes dependem menos de uma estrutura já instituída ou de hierarquias pré-estabelecidas, gozando de certa liberdade de posicionamento. O grau de autonomia do campo tem relação com os processos de acumulação de capital simbólico, que irá determinar também a postura dos agentes que atuam nesse campo.

Podemos situar a produção audiovisual de periferia como sendo uma parcela da produção audiovisual independente no contexto brasileiro. Embora muitas vezes atrelado a instituições e projetos sociais, o cinema de periferia, enquanto produto, em geral se incorpora ao conjunto de trabalhos considerados independentes. Segundo decreto que regulamenta a lei que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual no Brasil, uma obra audiovisual independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre ela, “[...] não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.” (BRASIL, 2007) Essa definição de caráter jurídico delimita um tipo de produto para fins de regulação, mas apresenta indícios acerca do modo como se constrói um mercado independente no campo audiovisual. A não existência de vínculo ou associação com empresas difusoras ou transmissoras é um fator definidor de uma obra independente, categoria que tem se

ampliado cada vez mais nesse setor devido ao aumento do número de empresas produtoras de conteúdo audiovisual, para o cinema, televisão, internet e aparelhos celulares. O conceito de independente também pode conotar autonomia, não sujeição, que, no caso do audiovisual, se refere às regras do mercado ou às imposições editoriais das empresas de radiodifusão, além de maior controle sobre os direitos patrimoniais das obras produzidas.

O cinema de periferia, embora seja independente em relação às instâncias de exibição, pois suas obras geralmente têm livre circulação, se caracteriza por uma autonomia reduzida em relação às instâncias de produção. Isso porque, apesar do processo de produção ter se tornado relativamente mais acessível, o cinema de periferia, na maior parte das vezes, ainda está atrelado a algum tipo de instituição, sejam ONGs, associações, fundações ou Pontos de Cultura, que normalmente possibilitam o acesso dos jovens aos equipamentos e a uma capacitação técnica, basicamente através de oficinas de inclusão audiovisual.[8] Em paralelo, surgem também coletivos e movimentos independentes, descolados dessas instituições, como decorrência mesmo do processo de formação contínua de novos realizadores. Esses se desligam das instituições originais à medida que adquirem maior capital simbólico e passam a atuar por conta própria. Os grupos Anti Cinema (RJ), Filmagens Periféricas (SP) e Companhia Brasileira de Cinema Barato (RJ) são alguns exemplos de coletivos de audiovisual independentes, sem relação com instituições formais. Seus integrantes passaram por oficinas de inclusão audiovisual e depois constituíram coletivos autônomos, produzindo vídeos de forma colaborativa e descentralizada.

A lista dessas instituições ou coletivos que promovem atividades e oficinas de produção audiovisual em favelas e periferias ou com jovens de baixa renda é extensa e envolve diferentes propostas e modelos de organização interna (Anexo A). Contudo, em geral, se estruturam como organização sem fins lucrativos, atuando através de parcerias com empresas privadas e contando com recursos provenientes de editais

[8] Os usos do audiovisual para fins sociais normalmente se caracterizam por uma espécie de institucionalização, inicialmente por conta da ligação com os movimentos sociais e posteriormente com as organizações não governamentais. Essa institucionalização, em geral, se refere ao estabelecimento de práticas que envolvem a organização dos coletivos, os modos de mobilização dos agentes, as estratégias de captação e aplicação de recursos, ou ainda às políticas públicas sociais e culturais voltadas para a chamada inclusão audiovisual.

públicos.[9] Como o foco da presente pesquisa são os produtos e os festivais do cinema de periferia, não cabe aprofundar aqui o estudo acerca desses núcleos de produção, trabalho já desenvolvido em outras pesquisas recentes de caráter mais sociológico que apresentam abordagens acerca do modo de organização e de atuação dessas instituições e de projetos coletivos que trabalham com o audiovisual para fins sociais.[10]

Festivais de audiovisual de periferia: espaços de exibição e de legitimação

Antes de caracterizar os chamados festivais de cinema de periferia, deve-se ressaltar que os curtas-metragens produzidos nas periferias e favelas também dispõem, hoje, de outros modos de circulação/exibição.

Televisão – É praticamente nula a exibição de produções independentes nos canais privados da TV aberta brasileira. Ainda que emissoras como a Rede Globo exibam programas como a série *Cidade dos Homens* (produto da O2 Filmes, de Fernando Meirelles), o programa *Central da Periferia* e os quadros “Minha Periferia” e “Lan House” do Fantástico (produzidos pela Pindorama Filmes, de Estevão Ciavatta e Regina Casé), essas obras deixam de ser independentes na medida em que passam a ser exclusividade da emissora. Nesses casos, as produtoras

[9] “Do ponto de vista formal, uma ONG é constituída pela vontade autônoma de mulheres e homens, que se reúnem com a finalidade de promover objetivos comuns de forma não lucrativa. Nossa legislação prevê apenas três formatos institucionais para a constituição de uma organização sem fins lucrativos, com essas características – associação, fundação e organização religiosa. Por não ter objetivos confessionais, juridicamente toda ONG é uma associação civil ou uma fundação privada. No entanto, nem toda associação civil ou fundação é uma ONG. Entre clubes recreativos, hospitais e universidades privadas, asilos, associações de bairro, creches, fundações e institutos empresariais, associações de produtores rurais, associações comerciais, clubes de futebol, associações civis de benefício mútuo, etc. e ONGs, temos objetivos e atuações bastante distintos, às vezes, até opostos. No Brasil, a expressão era habitualmente relacionada a um universo de organizações que surgiu, em grande parte, nas décadas de 1970 e 1980, apoiando organizações populares, com objetivos de promoção da cidadania, defesa de direitos e luta pela democracia política e social. As primeiras ONGs nasceram em sintonia com as demandas e dinâmicas dos movimentos sociais, com ênfase nos trabalhos de educação popular e de atuação na elaboração e controle social das políticas públicas. Ao longo da década de 1990, com o surgimento de novas organizações privadas sem fins lucrativos trazendo perfis e perspectivas de atuação social muito diversas, o termo ONG acabou sendo utilizado por um conjunto grande de organizações, que muitas vezes não guardam semelhanças entre si.” Disponível em: <http://www2.abong.org.br/final/li-vre.php?cd_materia=18034>. Acesso em: 23 out. 2009.

[10] Ver Alvarenga (2004); Cota (2008).

configuram-se apenas como prestadoras de serviços do canal de TV, estabelecendo muitas vezes contratos de exclusividade. Por outro lado, há hoje mais espaço para trabalhos independentes nas TVs públicas, que absorvem parte dessas produções através de editais, concursos e programa de incentivo fiscal, bem como canais fechados. A TV Brasil é o canal aberto que mais abre espaço para produções independentes. Pequenos vídeos independentes, inclusive amadores, são exibidos diariamente no quadro “Outro Olhar”, do telejornal *Repórter Brasil*. Os documentários do DOCTV, programa que existe desde 2003, já fazem parte da programação anual da emissora, bem como os do AnimaTV. No final de 2009, a EBC e a SAv lançaram três editais para a seleção de conteúdos audiovisuais, compostos pelos programas Curta Criança 2010, Documentário Brasília 50 anos e Longa DOC.[11]

Em 2008 e 2009, a TV Cultura passou a dar maior ênfase à produção independente de programas, com destaque para: *Eco Prático* (primeiro *reality show* ecológico da TV brasileira); *Tudo que é sólido pode derreter* (série juvenil que expõe as grandes obras da literatura brasileira); *Janela Brasil* (série de 13 documentários com temas nacionais, produzidos em convênio com o Ministério da Cultura); *Heliópolis, bairro educador* (documentário produzido em parceria com a Secretaria Municipal da Educação, retratando a integração de vários grupos cívicos dessa comunidade paulistana); e *A’Uwe* (que retrata a situação atual das populações indígenas no Brasil). Somente em 2009, a TV Cultura participou de 84 projetos de produtoras independentes. Além disso, em 2010 a emissora planeja apoiar projetos de produções independentes através do Fundo Setorial do Audiovisual da ANCINE. A expectativa é que o percentual de produção independente deva passar de 27%, em 2009, para 32%, em 2013. A exigência fundamental da emissora é que os produtos tenham qualidade, valorizando ainda produções que “[...] respeitem o próximo, as diferenças e que estimulem a formação crítica do telespectador.” Além do conteúdo, o formato também deve ser o mais atrativo possível. A TV Cultura participa da co-produção ou veiculação desses trabalhos independentes que chegam através de editais, concursos e a participação da emissora nos projetos do Fundo Setorial do Audiovisual.[12]

[11] Ver TV Brasil... (2009).

[12] Informações cedidas pelo Setor de Comunicação da Fundação Padre Anchieta, por e-mail, em outubro de 2009.

Por meio desse mesmo mecanismo, canais fechados também conseguem fechar parcerias com produtoras independentes, como no caso da HBO, que exibiu a série *Filhos do Carnaval*, assinado pela produtora O2. O Canal Futura, além de exibir os vídeos do projeto Revelando os Brasis, mantém projetos de formação audiovisual de jovens e de exibição de trabalhos produzidos por ONGs parceiras em sua programação. Também o Canal Brasil e a MTV abrigam trabalhos independentes em sua programação. Um exemplo, segundo Alvarenga (2004), foi a exibição de diversos trabalhos das Oficinas Kinoforum, tanto no Canal Brasil como na TV Cultura, em 2002.

Internet – Na internet, os espaços que funcionam como fonte de informações sobre curtas-metragens e eventualmente disponibilizam esses vídeos são os *sites/blogs* dos próprios festivais, dos núcleos de produção audiovisual; *sites* especializados em divulgação de curtas-metragens, como o Porta Curtas (2013), Curta o Curta (2014) e Curta Agora (1999), além do YouTube e do MySpace, algumas das plataformas mais usadas para a postagem de vídeos na web. Um produto criado recentemente é o Canal Periférico,[13] um *blog* de conteúdo que exhibe obras audiovisuais produzidas nas periferias da metrópole de São Paulo. A programação, que inclui pequenos programas de informação e entretenimento sobre a produção cultural nessa região, é feita pela Correria Filmes. Além disso, produtos de ficção feitos exclusivamente para a internet também já existem no mercado, como as webséries *Desenrola*, projeto do Oi Futuro e da produtora Raccord; *Control C, Control V*, do portal MSN; e *O que que é isso?*, produzido pela O2 Filmes para a Locaweb. (LOPES, 2009) Ainda que não seja muito comum no Brasil, o conceito de *Web television* (ou *Web TV*) tem se tornado um gênero de entretenimento digital emergente, composto por programas e séries com episódios de curta duração, podendo ser transmitido *on-line* ou por tecnologias móveis.

Comercialização – Os núcleos de produção mais organizados e estruturados possuem um sistema de venda ou de distribuição gratuita dos seus vídeos, geralmente com pedidos feitos por *e-mail* e com envio por correio. Há também distribuição gratuita informal realizada nos próprios festivais. As Oficinas Kinoforum, por exemplo, comercializam DVDs com coletâneas de curtas-metragens exibidos na mostra *Formação*

[13] Ver <<http://cnperiferico.blogspot.com.br/>>.

do Olhar, além de disponibilizar em seu *site* um banco de vídeos exibidos em seus festivais. O *site* da ONG Favela É Isso Aí também possui um acervo de filmes produzidos pelo próprio projeto e trabalhos que foram exibidos em seu festival anual. Todos os curtas-metragens podem ser assistidos *on-line*.

Exibições eventuais – Exibições dos filmes nas comunidades, em espaços abertos ou fechados, como associações, ONGs, cineclubes, etc., organizados ou não pelos núcleos de produção. Os cineclubes têm constituído um importante espaço de exibição audiovisual nas comunidades através de diversos programas criados pela SAv para fomentar a associação de pontos de exibição de circuitos não comerciais, como escolas, universidades, cineclubes, Pontos de Cultura e centros culturais. O programa Pontos de Difusão fornece equipamentos digitais para a criação de cineclubes, com o objetivo de consolidar um circuito alternativo não comercial voltado para a exibição de produções independentes. Já em 2006, criou-se a Programadora Brasil, que disponibiliza filmes e vídeos nacionais para exibição não comercial em circuitos alternativos, como os cineclubes.

Festivais e mostras – Os festivais de periferia, bem como outros festivais de cinema e vídeo, constituem, hoje, umas das principais plataformas de circulação e de reconhecimento dos trabalhos produzidos nas periferias, favelas e subúrbios ou que têm como foco esses espaços e seus personagens. Além do *Visões Periféricas* e do *Cine Cufa* (Rio de Janeiro), outros festivais do gênero são o *Festival Cine Favela de Curta-metragem* (São Paulo), *Favela É Isso Aí/ Imagens da Cultura Popular* (Belo Horizonte) e o *Cine Periferia Criativa* (Distrito Federal). Destaque também para a *Mostra Subúrbio em Transe de Cinema Suburbano* (RJ) [14] e a *Mostra Cinema na Laje*, que é parte da programação da Mostra Cultural da Cooperifa (SP), [15] ambas com edições em 2008 e 2009. Para além desses eventos mais direcionados, outros festivais constituem um importante circuito exibidor de produções independentes de várias partes do Brasil. Como já citado, o circuito brasileiro de festivais conta hoje com mais de 120 eventos dos mais variados portes e perfis e já é tratado como um setor produtivo no cenário cultural brasileiro. (LEAL; MATTOS, 2008) A circulação dos trabalhos audiovisuais das favelas e

[14] (MOSTRA..., 2009).

[15] (MOSTRA..., 2014); (VAZ, 2013).

periferias não se restringe aos festivais temáticos dedicados exclusivamente a esse tipo de produção. Diversos curtas-metragens também são selecionados para outros festivais, nacionais e internacionais, além de mostras eventuais organizadas para discutir temas específicos (espaço urbano, questões raciais, inclusão social, entre outros).

No tocante à divulgação e distribuição das produções audiovisuais da periferia, os festivais são espaços que permitem atingir um público mais amplo e diversificado. Contudo, para além dessa ação, esses eventos se constituem como importante plataforma de organização discursiva ao demarcar características específicas desses trabalhos.

Os dois festivais de periferia estudados nesta pesquisa começaram a ser realizados a partir de 2007. Na periferia de São Paulo, outro festival de curtas-metragens, o *Festival Cine Favela de Curta-metragens*, é realizado desde 2005, com a proposta de mostrar vídeos produzidos por moradores das periferias brasileiras. Antes disso, o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo* já havia se tornado, desde 2002, um espaço de divulgação de trabalhos de jovens egressos de oficinas de audiovisual, através da mostra paralela *Kinoforum Formação do Olhar*, sem, no entanto, se restringir necessariamente à produção audiovisual de periferia. Este projeto mantém ainda o *site* Kinooikos, que disponibiliza um grande acervo de curtas-metragens com esse perfil. (OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2001)

A principal fonte de financiamento desses eventos segue o modelo da maioria dos festivais nacionais de cinema e audiovisual. Empresas estatais de grande porte atuam como patrocinadoras ou apoiadoras culturais. Prefeituras, governos de estados e empresas privadas também participam como apoiadores ou patrocinadores. Uma das principais fontes de captação de recursos para esses eventos é a Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91), ou Lei Rouanet, da qual se originaram 43,66% do volume total de recursos movimentados pelos festivais em 2006. (LEAL; MATTOS, 2008)

A primeira edição do *Visões Periféricas*, em 2007, foi realizada pelo Observatório de Favelas (2001), uma Oscip, criada em 2001. O Observatório tem sede na Maré, no Rio de Janeiro, mas sua atuação é nacional. Foi fundado e é composto por pesquisadores e profissionais oriundos de espaços populares. (OBSERVATÓRIO DE FAVELAS, 2001) Em 2008, o *Visões Periféricas* passou a ser organizado pela ONG

Imaginário Digital, criada para dar continuidade ao festival, já independente do Observatório de Favelas.

A Imaginário Digital é uma associação cultural para fins não econômicos, qualificada como OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), que atua na área de Educação e Novas Mídias. Seu principal objetivo é promover e assegurar o acesso e a formação de indivíduos para o uso das novas tecnologias em comunicação. Criada em 2008 por jovens empreendedores sociais, a ID desenvolve projetos de educação e comunicação nas áreas audiovisual, jornalística, artística e multimídia. [16]

Desde sua primeira edição, o *Visões Periféricas*, que tem à frente o cineasta Márcio Blanco, tomou para si a responsabilidade de organizar, em torno de uma rede, as diversas iniciativas que articulam audiovisual e projetos de cidadania e inclusão social. Desse trabalho, surgiu, em 2007, o Fórum de Experiência Populares em Audiovisual (Fepa), que mesmo não sendo uma instância que represente a totalidade dos movimentos e coletivos populares de audiovisual, estabeleceu-se como um espaço de articulação política, inclusive junto às instâncias governamentais. Criado durante a primeira edição do *Visões Periféricas*, o Fepa se tornou uma das principais instâncias de debate, articulação e deliberação dos integrantes de diversos projetos e programas de educação audiovisual no país, reunindo organizações não governamentais, Pontos de Cultura e coletivos populares que desenvolvem atividades regulares nessa área. Através do Fepa, o *Visões Periféricas* consegue mobilizar grande parte desses núcleos de formação audiovisual populares (que no Brasil chega a cerca de 240). Possui ainda uma cadeira representativa na SAV, o que confere certa legitimidade à entidade. Todos esses aspectos indicam um tipo de capital simbólico associado aos agentes envolvidos com o festival *Visões Periféricas*, seus organizadores e participantes, capital que atesta uma legitimidade e uma representatividade na intersecção dos campos do audiovisual e da educação na esfera dos movimentos sociais organizados. Com base na ideia da aquisição e do agenciamento de determinados tipos de capital dentro de um campo, convém saber que os organizadores do festival *Visões Periféricas*, por exemplo, embora não sejam propriamente moradores da periferia, possuem não apenas uma formação específica na área de Cinema e Comunicação, mas

[16] Ver em *Visões periféricas* (2008).

também uma atuação reconhecida no campo da educação audiovisual ligada a projetos sociais, inicialmente vinculados à ONG Observatório de Favelas, responsável pela primeira edição do festival em 2007. No ano seguinte, os idealizadores do evento se desligaram do Observatório de Favelas e criaram uma associação cultural própria (Imaginário Digital), [17] dedicada a projetos na área de educação e novas mídias. Em certa medida, a força de atuação desses agentes e de sua entidade no campo, portanto, está na articulação que mantém com uma rede de outros agentes, programas e instituições que promovem oficinas de inclusão audiovisual para jovens de comunidades de baixa renda.

O *Cine Cufa* é organizado pela CUFA do Rio de Janeiro. Ela atua como pólo de produção cultural desde 1999 e hoje é composta por uma rede de coletivos localizados em favelas e periferias de várias cidades brasileiras.

Central Única das Favelas é uma organização sólida, reconhecida nacionalmente pelas esferas políticas, sociais, esportivas e culturais. Foi criada a partir da união entre jovens de várias favelas do Rio de Janeiro – principalmente negros – que buscavam espaços para expressarem suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver. [...] O Hip Hop é a principal forma de expressão da CUFA e serve como ferramenta de integração e inclusão social. [...] A equipe CUFA é composta, em grande parte, por jovens formados nas oficinas de capacitação e profissionalização das bases da instituição e oriundos das camadas menos favorecidas da sociedade; em sua maioria, moradores de favelas. (CUFA, 2012)

O festival foi criado com o objetivo de abrir espaço para a exibição dos filmes produzidos nos cursos de produção audiovisual da própria CUFA e de outros núcleos similares, nacionais e internacionais. O *Cine Cufa*, devido à posição específica ocupada por seus organizadores no campo cultural, alcança boa projeção ao contar com a promoção da Rede Globo e também por estar associado à imagem do cantor de *rap* MV Bill, que é um dos criadores da CUFA e idealizador do Prêmio Hutúz, principal premiação do *hip-hop* brasileiro. A equipe de organizadores do evento conta ainda com a *rapper* Nega Gizza [18] (também uma das

[17] Ver Imaginário digital (2008).

[18] Gizza também é uma das produtoras do Prêmio Hutúz, maior Festival de *hip-hop* da América Latina; Presidente do Núcleo Maria Maria, que foi criado pela CUFA com projetos direcionados somente para mulheres, e Presidente da Liga Brasileira de Basquete de Rua (LIBBRA), com competições e campeonatos em todo o território Nacional. Sua trajetória pode ser conhecida no site <<http://www.negagizza.com.br/>>.

fundadoras da CUFA, ao lado de MV Bill e Celso Athayde) e Anderson Quak (coordenador geral do curso de Audiovisual da instituição). São profissionais que têm em comum a origem na favela e uma trajetória marcada pela aquisição gradativa de capital cultural e social e inserção no campo artístico (música, teatro, audiovisual) e dos movimentos sociais ligados às suas comunidades.

Eventos semelhantes em outras cidades ajudam a constituir uma rede de exibição de produções audiovisuais de favelas e periferias.

Também com o objetivo de exibir curtas-metragens “realizados por ONGs, Associações, Coletivos e Periferias”, o *Festival Cine Favela de Curta-metragem* acontece desde 2005 em Heliópolis, maior favela de São Paulo. Em sua quinta edição, o evento é patrocinado pela Petrobrás e realizado em parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo (Sesc-SP). Segundo informações da produtora do festival, Rebecca Salles, o evento “[...] já atraiu mais de 8.500 espectadores, exibiu mais de 95 títulos de filmes periféricos, beneficiou mais de 160 jovens em oficinas de cinema e distribuiu mais de R\$ 16.000,00 em prêmios.” [19] A edição de 2010 inclui mostra competitiva, mostra itinerante com exibição ao ar livre em três pontos da comunidade, Cine Recreio (exibição de uma grade infantil em 12 escolas públicas), debates e oficina de cinema e uma mostra paralela de Filmes Periféricos nas 30 unidades do Sesc.

A *Mostra Cinema de Quebrada*, também em São Paulo, teve apenas uma edição, em 2005, reunindo no Centro Cultural São Paulo diversas entidades e organizações que atuam no universo da educação audiovisual e núcleos de produção independente sediados na periferia da capital. O Cinema de Quebrada se configurou numa espécie de movimento estético e político, que nasceu da realização do I Fórum Paulistano de Audiovisual e Cinema Jovem, instância de debate sobre propostas de políticas públicas para fomento e autossustentabilidade dos núcleos e projetos de audiovisual. (COTA, 2008)

Outra iniciativa que também se dedica a trabalhos audiovisuais de periferia é a da ONG Favela é Isso Aí, de Belo Horizonte, que promoveu o festival *Imagens da Cultura Popular Urbana*, em novembro de 2008. Trata-se de uma associação que surgiu como fruto do *Guia Cultural de Vilas e Favelas*, publicado em 2004, e idealizado pela antropóloga Clarice Libânio. O documento reforça a ideia de que a arte nas vilas e favelas,

[19] Informação concedida por e-mail.

“[...] desempenha papel fundamental na elevação da autoestima, inclusão social e combate a violência.” [20]

A *Mostra Subúrbio em Transe de Cinema Suburbano*, realizada no Rio de Janeiro, contou com edições nos anos de 2008 e 2009, exibindo tanto curtas-metragens produzidos por núcleos de audiovisual das periferias quanto longas-metragens que problematizam a questão das periferias urbanas. (MOSTRA..., 2009)

Esses e outros eventos similares, portanto, funcionam como mediadores entre os realizadores de audiovisual das periferias e favelas e o público em geral, sendo que cada um possui um tipo de posicionamento específico no campo no qual está inserido, dada à organização interna de cada instituição, a trajetória de seus idealizadores e organizadores e o modo como operam os capitais econômicos e culturais adquiridos. A origem social dos organizadores dos festivais (se são ou não moradores ou egressos de periferias ou favelas) pode, por exemplo, garantir um tipo de legitimidade distinta, muito embora o que se torna mais importante é a visibilidade que oferecem aos trabalhos dos realizadores das favelas e periferias e a possibilidade de obterem maior reconhecimento dentro do campo.

Esses festivais, todos gratuitos, normalmente conquistam considerável espaço na mídia local e especializada, mas ganham repercussão principalmente através de uma rede alternativa de comunicação. De antemão, pode-se afirmar que esses eventos constituem importante espaço de reconhecimento e consagração para novos produtores audiovisuais, não necessariamente para o campo do cinema ou da televisão (pois estes já possuem suas próprias instâncias, como os eventos de premiação, a mídia, a crítica especializada, etc., e que são muito mais disputados), mas especificamente para o espaço de intersecção entre produção audiovisual e a sociedade civil organizada. Aqueles que se destacam nesses eventos já possuem alguma trajetória no campo do audiovisual, ou podem ainda estar estreando como roteiristas e diretores. Podem ir aos poucos ocupando postos de trabalho em pequenas produtoras, criar seu próprio núcleo de produção, trabalhar como *freelancer* ou atuar na formação de outros jovens, como ocorre com frequência. Como já assinalado, para além dos festivais de periferia, essas obras

[20] Disponível em <<http://www.favelaeissoai.com.br/oprojeto.php>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

podem ainda ser exibidas em outros festivais e mostras que acontecem todos os anos em várias cidades brasileiras, além de serem apresentadas em cineclubes de bairro e sessões alternativas e eventos nas próprias comunidades.

Ora, essa espécie de classificação, que determina um conjunto de atribuições e valores a esse tipo de produção audiovisual da periferia, está presente no discurso dos próprios agentes envolvidos no campo em análise, especificamente *sites*, *blogs*, material de divulgação, catálogos, fôlderes. Essa classificação, contudo, assume uma dupla função: ao mesmo tempo em que delimita um tipo de produção como forma de destacá-la das demais, também funciona como uma credencial de entrada no campo mais amplo da produção audiovisual independente. Além disso, essa produção audiovisual assume um caráter político quando articulada a movimentos sociais, coletivos de produção, ONGs, associações, etc. O que está em jogo é a tomada de posição, o próprio ato de ingressar no fluxo comunicacional, de produzir e partilhar representações sociais, de posicionar-se na esfera pública e garantir um lugar de fala. Essa predisposição em defender determinados tipos de posição e classificação, práticas e pontos de vistas engendrados pelos agentes inseridos nesse subcampo de produção audiovisual, e, conseqüentemente, de legitimar um lugar de fala na esfera pública, constitui-se numa luta por reconhecimento num duplo sentido: por um lado, o reconhecimento de uma capacidade específica no interior do próprio campo do audiovisual relacionado às habilidades relativas a esse tipo de produção cultural; e, por outro, o reconhecimento tomado como questão de justiça, de direito à autorrepresentação de grupos normalmente relegados ao lugar da subalternidade, ao considerar que “[...] o não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto podem afetar negativamente, podem ser uma forma de agressão, reduzindo a pessoa a uma maneira de ser falsa, distorcida, que a restringe.” (TAYLOR, 1994) Essa dimensão política da prática audiovisual associada às favelas e periferias pode ser identificada, em grande medida, na própria produção discursiva elaborada pelos organizadores dos festivais e os núcleos de produção audiovisual desses espaços e seus realizadores, como se pode verificar a partir da análise de seus textos de divulgação.

Outro aspecto relevante na caracterização dos festivais de cinema de periferia diz respeito ao processo de seleção e de premiação das obras

a serem exibidas, que traz indícios para se compreender como se avalia a dimensão interna dos filmes em relação a seus temas, a abordagem desses temas e as escolhas estéticas. Como em outros festivais de cinema e vídeo, o júri é composto por especialistas do campo audiovisual, mas também por integrantes das próprias organizações realizadoras dos eventos. Em entrevista para esta pesquisa, Anderson Quak[21] – cineasta, coordenador da Cia de Teatro Tumulto da CUFA e um dos curadores do *Cine Cufa* – afirma que no processo de seleção e premiação é preciso avaliar não apenas o uso criativo dos recursos cinematográficos e a qualidade técnica, mas também o discurso social e o modo de representação das periferias nas obras. Alguns tipos de premiação também ajudam a delimitar essa exigência em relação aos curtas-metragens. No *Visões Periféricas*, por exemplo, há uma categoria específica de premiação para a melhor obra de “crítica social”. Segundo uma das coordenadoras desse evento, Karine Mueller (2010), todos os anos é elaborada, junto com a curadoria, uma ficha de avaliação, e os critérios seguem a proposta do festival, que escolhe obras que tenham um recorte peculiar, original sobre o espaço periférico. Além disso, o júri é composto por pesquisadores de cinema, cineclubistas e também por educadores em audiovisual e pedagogos. Ainda assim, embora seja recorrente nas produções contemporâneas da periferia, a presença da crítica à realidade social não é necessariamente uma regra ou uma imposição, pois também são exibidos trabalhos dissociados dessa proposta.

Por fim, deve-se salientar a existência das atividades paralelas durante a realização desses festivais. Como em outros eventos similares de cinema e vídeo, também são oferecidos ao público oficinas, *workshops*, palestras, debates, mostras paralelas e, por vezes, mostras itinerantes nas comunidades. Os temas dos debates e das palestras geralmente tratam de questões relativas à formação, produção e consumo do audiovisual nas favelas e periferias. O festival *Visões Periféricas* já realizou debates com temas como “centro ou periferia, uma questão de mídia”, “cultura livre e novas tecnologias de produção e exibição audiovisual”, “metodologias de ensino de audiovisual em espaços populares”, e na edição de 2009 realizou o seminário *Deseducando o Olhar*,

[21] Entrevista concedida no dia 24 de julho de 2009, por Karine Mueller, através do seu e-mail na sede da CUFA, na Cidade de Deus, Rio de Janeiro.

sobre educação popular em audiovisual. O *Cine Cufa*, apesar de se dedicar mais às exibições de filmes, também realizou palestras e *workshops* em 2009.

Organização discursiva: delimitação de práticas e construção de crenças

Espaços privilegiados de exibição pública de trabalhos produzidos nas favelas e periferias, os festivais escolhidos para análise nesta pesquisa – *Visões Periféricas e Cine Cufa* – criam condições para sustentar o que chamo aqui de discurso social organizado, uma vez que: i) reúnem trabalhos produzidos por dezenas de núcleos de produção audiovisual espalhados pelo Brasil e que, de alguma forma, estão relacionados ao universo das periferias e favelas, permitindo ainda a integração dos representantes destes núcleos; e ii) organizam um discurso que, ao mesmo tempo, unifica e legitima o conjunto desses trabalhos, colocando-o em evidência através da mídia (por meio das assessorias de imprensa dos eventos, por exemplo), de veículos próprios (fôlderes e catálogos, *sites* e *blogs*) e das próprias obras audiovisuais, em sua maioria curtas-metragens. Busca-se articular a dimensão das lutas simbólicas decorrentes da constituição de um subcampo de produção audiovisual das favelas e periferias (que resulta na criação de um cinema de periferia) com a perspectiva das lutas por visibilidade na esfera pública e por reconhecimento social.

Nesta pesquisa, tal articulação implica em aproximar as reflexões de Pierre Bourdieu acerca das lutas simbólicas operadas no mundo social com os pressupostos da sociologia do reconhecimento, numa tentativa de compreender como os festivais de cinema de periferia – que reúnem agentes, instituições e produtos em torno de um discurso unificado – funcionam como estratégia de visibilidade para demandas por reconhecimento social por parte de determinados grupos e indivíduos.

O discurso em torno das representações audiovisuais das favelas e periferias ganha certa visibilidade a partir de diferentes plataformas: i) as produções audiovisuais exibidas nos festivais; ii) os textos presentes nos materiais de divulgação e promoção dos festivais (*sites*, *blogs*, fôlderes, folhetos, *press releases*); iii) os debates, seminários e oficinas

realizados durante os festivais; e iv) as matérias veiculadas na mídia em geral (jornais, revistas, *sites*, telejornais, rádio), que normalmente contribuem para a divulgação dos eventos.

Contudo, para esta pesquisa, apenas a primeira e a segunda instâncias de (re)produção discursiva são consideradas. A primeira por uma razão óbvia, uma vez que o foco desta pesquisa recai sobre narrativas audiovisuais produzidas nas próprias favelas e periferias. A segunda, por outro lado, se constitui num discurso institucionalizado, elaborado justamente para ser representativo dos coletivos que se dedicam à exibição dessas obras e militam junto a outras instâncias de produção audiovisual independentes. Com relação ao conteúdo discutido nos eventos paralelos que ocorrem durante os festivais (debates, seminários, palestras), a investigação das falas, das trocas de experiências e de argumentos e do processo deliberativo que se realiza nessas ocasiões implicaria num trabalho por demais extenso e complexo, que envolveria um acompanhamento *in loco*. Além disso, extrapola os objetivos desta pesquisa. É importante ressaltar, contudo, que esses fóruns de discussão são fundamentais no sentido de permitir a deliberação acerca de questões ligadas à democratização do audiovisual a partir dos próprios realizadores, educadores, gestores e participantes dos projetos, que chegam a formular proposições e reivindicações para serem apresentadas ao poder público e divulgadas junto à mídia. Por fim, as matérias veiculadas na mídia também não fazem parte do nosso *corpus* de pesquisa, pois em última instância representam um discurso mediado pelo campo jornalístico. Muito embora possa garantir relativa visibilidade pública desses trabalhos e projetos das periferias e favelas, a mídia sempre o faz a partir de uma lógica própria.[22]

O discurso elaborado por essas organizações para caracterizar e justificar a realização de seus respectivos festivais é uma importante chave

[22] A mídia organiza temática e discursivamente as questões em pauta na sociedade através de diversos mecanismos que estão relacionados a condições de produção específicas. A *agenda setting*, por exemplo, trabalha com a perspectiva de que há uma constante correlação entre a ênfase que a mídia deposita sobre certos assuntos e a importância atribuída a eles pelo público, pressupondo que ela seja capaz de agendar quais temas devem ser discutidos na sociedade e por quanto tempo. O *framing*, por sua vez, pressupõe que há um processo de seleção de alguns elementos da realidade percebida que, em seguida, são reunidos para se criar uma narrativa que destaca certas conexões entre esses elementos, de forma a promover uma interpretação particular. Os *frames*, então, introduzem ou incrementam a relevância ou a aparente importância de certos temas e os vários aspectos relacionados a eles. Ver em Mccombs; Shaw, (1972); McQuail (2003); Scheufele (1999); Wolf (2003).

para se compreender a formação do campo de produção audiovisual das periferias e favelas e o lugar ocupado por seus agentes, principalmente no que se refere aos próprios realizadores dos filmes e organizadores dos festivais. Algumas categorias temáticas e conceituais emergem desse conjunto de textos, enfatizando não apenas uma visão de mundo dos agentes envolvidos e seu posicionamento simbólico no campo social, mas também práticas associadas ao campo do audiovisual no qual atuam e aspectos relativos aos capitais (econômico, social, cultural) envolvidos nesse contexto.

Cada uma dessas categorias, algumas delas tomadas em conjunto, será tratada a seguir, a partir da análise de enunciados contidos nos materiais de divulgação (fôlderes/catálogos e *sites/blogs*) dos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa* (e eventualmente de outros eventos similares) e de suas respectivas instituições promotoras, e nas entrevistas feitas com os responsáveis pela realização desses dois eventos. Outras duas fontes discursivas importantes são os textos de apresentação, cartas e/ou manifestos de instituições e coletivos de realizadores do audiovisual que tenham trabalhos exibidos nesses festivais.

Diversidade cultural e identidade coletiva

A ideia da diversidade cultural, como já apontado no capítulo anterior, tem reverberado em diversas esferas sociais. O mesmo ocorre com a noção de identidade. Como esses conceitos têm sido associados às construções simbólicas decorrentes das produções audiovisuais periféricas?

Por meio das manifestações culturais decorrentes dessa produção audiovisual em análise (as obras em si, mas também os discursos que as acompanham), percebe-se que a noção de identidade perpassa o modo como a palavra “periferia” tem sido utilizada, tanto para indicar a ideia de união e de engajamento em projetos culturais e políticos comuns, quanto a ideia de pertencimento (a um território, a uma comunidade, a um grupo, a um movimento cultural, etc.).

Segundo Bauman (2005), o conceito de identidade está associado à ideia de pertencimento. A questão da identidade guarda uma dimensão individual, mas também uma dimensão social, que se codifica enquanto convenção. Nesse sentido, surge como uma condição que é

racionalizada e que não existe *a priori*. A identidade, então, só nos é revelada como algo a ser inventado e não descoberto; como alvo de um esforço, um “objetivo”. Bauman (2005), recorrendo a uma definição de Siegfried Kracauer, aponta que há comunidades de vida e destino na qual os indivíduos “vivem juntos numa ligação absoluta”, e outras que são “fundidas unicamente por idéias ou por uma variedade de princípios”. Para ele, a questão da identidade só surge com a exposição a “comunidades” da segunda categoria, que, em meio a uma diversidade multicultural, opta por algumas ideias e princípios para manter a unidade dos indivíduos nesta comunidade.

Para Stuart Hall (2005, p. 71), a questão da identidade está profundamente associada ao processo de representação. Considerando que as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos, “[...] a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.” Esses diferentes sistemas (e modos) de significação e de representação cultural se multiplicam no interior e uma vida social cada vez mais mediada pelo mercado global e pelos meios de comunicação, gerando uma multiplicidade de identidades. E como identificar em meio a essa multiplicidade uma possível identidade reconhecida como periférica?

Uma vez que é na linguagem que se encerram estruturas de representação, é na fissura aberta por enunciados que pode ser possível localizar representações que abordem um ou mais tipos de identidades periféricas. De acordo com França (2002, p. 39), “[...] a produção discursiva, o espaço partilhado de construção e intercâmbio das forças simbólicas é essa instância central de constituição dos sujeitos, de ordenação dos processos identitários, das relações entre identidade e diferença.” Nessa perspectiva, pode-se considerar que essas produções audiovisuais periféricas constituem um dispositivo discursivo que pode representar “[...] a diferença como unidade ou identidade.” (HALL, 2005, p. 62) Para além do caráter político (posicional), a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas, demarcando suas próprias fronteiras, mas sem anular uma a outra. Ambos, diferença e identidade, poderiam representar um “eixo comum de equivalência” (HALL, 2005) que, ao fazer convergir ideias, valores e projetos, mantém unida a “comunidade fundida por idéias” citada por Bauman (2005).

Ao enquadrar os filmes exibidos dentro de uma concepção de favela e periferia como origem e criar denominações como “artistas da periferia”, “talentos da favela” e “moradores e legítimos representantes das favelas”, por exemplo, o que ocorre não é somente uma delimitação simbólica do espaço urbano, associando indivíduos a lugares. O dispositivo discursivo usado também elabora uma caracterização dos realizadores de audiovisual e de seus produtos e acaba por fornecer-lhes uma identidade coletiva ao inseri-los num determinado sistema de representações. Ao mesmo tempo, e de modo paradoxal, essa demarcação de *status*, uma espécie de definição de um *ethos* da periferia, também ressalta que esse conjunto de filmes é representativo de uma multiplicidade de grupos sociais (normalmente excluídos) e que, portanto, caracterizariam certa diversidade cultural que (ainda) não é devidamente reconhecida.

Nesse sentido, a ideia de uma identidade coletiva (ou de grupo identitário) é importante para se compreender o modo como o discurso dos festivais de audiovisual de periferia desenvolve uma categoria específica de realizadores que, em comum, reconhecem um *status* de pertencimento a comunidades localizadas em favelas e periferias e de produtos audiovisuais cujos protagonistas sejam esses mesmos espaços e seus moradores. Há, portanto, um tipo de reconhecimento mútuo que pressupõe o cultivo de identidades partilhadas por meio de locais de origem, atividades artísticas em comum (como a própria produção audiovisual, por exemplo) ou movimentos culturais específicos, como é o caso do *hip-hop* e do *funk*. [23]

Tanto para Hamburger (2007) como para Bentes (2007a), o *hip-hop* é apontado como uma das manifestações culturais mais promissoras nesse sentido. Não apenas restrito à música (o *rap*), esse movimento articula grafite, moda, dança e também o vídeo, manifestações artísticas já amplamente associadas à cultura das periferias. A repercussão que

[23] O *funk* conta com um movimento organizado no Rio de Janeiro, representado pela Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (APAFunk) –, que em 2009 atuou contra a proibição de bailes *funk* na cidade, realizando diversos atos político-culturais em prol do reconhecimento desse ritmo como manifestação cultural e contra a criminalização dos funkeiros, agravada por uma lei estadual de 2008 que passou a restringir a realização dos bailes no estado. Posteriormente, em setembro de 2009, a Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro aprovou dois projetos de lei a favor do *funk*. O primeiro deles definia o estilo musical como movimento cultural de caráter popular, e o segundo revogava a lei que criava regras para a realização de festas *rave* e bailes *funk* no estado. (ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS E AMIGOS DO FUNK, 2007)

esses ritmos urbanos – o *funk* e o *rap*, especificamente – provocam e os movimentos culturais a eles atrelados têm sido objeto de estudo por parte de alguns teóricos. Hermano Vianna, que primeiramente mapeou as manifestações do *funk* no Rio de Janeiro (VIANNA, 1987), também destaca a importância de outros ritmos nas periferias dos centros urbanos brasileiros para demonstrar que há uma efervescência cultural que se prolifera apesar da mídia. (VIANNA, 2006) Micael Herschmann (2005), por sua vez, atesta como o *funk* e o *hip-hop* passaram a fazer parte da pauta da mídia a partir dos anos 90, sofrendo inicialmente uma espécie de “demonização” até alcançar certo *status* de cultura pop. George Yúdice (2004) também enfatiza que os funkeiros, antes temidos e encarados como uma ameaça social, passaram a integrar um novo “folclore urbano”, possuindo uma forma de política cultural própria. Para ele, as práticas dos integrantes do movimento *funk* “ [...] oferecem um novo mapeamento cognitivo no qual a cultura transacional e a tecnologia são utilizadas para seus próprios fins.” (YÚDICE, 2004, p. 183)

Há, portanto, uma ênfase na dimensão política dessas manifestações, mais especificamente relativa às questões de reconhecimento social. Essa dimensão política diz respeito a uma atitude que não se propõe a sustentar o discurso da cordialidade brasileira, de uma questionada “democracia racial” ou do apaziguamento social a qualquer custo. Pelo contrário, ao investir num discurso legitimador de suas práticas culturais ou de denúncia social, traz à tona as especificidades dos conflitos sociais e culturais.

Melucci (1996) chama de identidade coletiva o processo de construção de um sistema de ação; uma definição integrada e compartilhada produzida por um número de indivíduos (ou grupos) acerca de orientações de suas ações e do campo de oportunidades e constrangimentos no qual tais ações são realizadas. A identidade coletiva pressupõe que atores sociais possam formar uma coletividade e se reconhecerem como sendo parte dela, muitas vezes trazendo um sentido de ação coletiva que os integra num determinado movimento social. A identidade coletiva como um processo envolve definições cognitivas acerca dos fins, meios e o campo de ação. Esses eixos da ação coletiva – que são incorporados a um determinado conjunto de rituais, práticas e artefatos culturais – são definidos a partir de uma linguagem que é compartilhada por uma parte da sociedade ou por uma parte de um grupo específico.

Para Melucci (1996), a construção de uma identidade coletiva passa pela linguagem, pois a capacidade de um ator coletivo de se distinguir de outros deve ser reconhecida por esses outros, pois seria impossível falar de uma identidade coletiva sem alguma referência à sua dimensão relacional. Os atores coletivos são capazes de identificarem a si mesmos a partir do momento em que são capazes de criar distinções entre eles e o meio onde estão inseridos. A autodefinição e o reconhecimento de outros atores sociais, portanto, são imprescindíveis num processo de construção de uma identidade coletiva.

Contudo, as políticas de identidade não são uma unanimidade. Críticos enfatizam o quanto grupos identitários são problemáticos para a democracia, na medida em que constroem mais do que libertam os indivíduos, uma vez que estes podem ser facilmente estereotipados. Simpatizantes das políticas de identidade, por outro lado, defendem que sem estas os indivíduos não são autônomos, livres, mas sim atomizados. Com os grupos, os indivíduos possuem um melhor senso de si mesmos e de pertencimento social. (GUTMANN, 2003) Entre os quatro tipos de grupos identitários apresentados por Amy Gutmann (2003) – cultural, voluntário, de atribuição e religioso –, o cultural é o que mais se enquadra na ideia de uma produção audiovisual de e sobre a periferia. Segundo a autora, a cultura é uma das categorias em torno das quais circulam controvérsias sobre grupos de identitários, pois haveria uma tendência em considerar toda identidade coletiva como representativa de uma cultura e a cultura como constituindo a identidade de seus membros. Note-se que o conceito de cultura está sendo usado de modo bastante amplo. Grupos de identidade cultural muitas vezes dão a seus membros um senso de segurança e pertencimento ao representarem modos de vida que se baseiam em aspectos culturais que são viabilizados por seus membros. Como será visto mais detidamente na parte dedicada às análises das obras, o movimento *hip-hop* poderia ser entendido como um de grupo de identidade coletiva, pois aglutina um grande número de pessoas que compartilham não apenas práticas, interesses e atitudes (manifestações artísticas como o *rap*, o grafite e a dança de rua/*b-boy*, modos de se vestir, de se expressar e de consumir, etc.), mas também aspectos de ordem socioeconômica e, por vezes, racial.

Uma das questões que emergem dos textos relativos aos festivais, divulgados tanto nos *sites* quanto nos catálogos e fôlderes dos eventos,

é a demarcação de espaços da cidade caracterizados como periferias e favelas, que funcionam como indicativos tanto da valorização de espaços representativos de uma diversidade cultural ainda pouco explorada, quanto de um aspecto aglutinador capaz de atribuir uma identidade coletiva através da ideia de pertencimento. Porém, não há exatamente uma especificação desses lugares. Os bairros e comunidades não são denominados ou localizados geograficamente. Há, portanto, uma denominação genérica acerca desses espaços urbanos – ora chamados de favelas, ora de periferias –, mas que são transformados em protagonistas nesses eventos. As produções devem tratar sobre questões das periferias e favelas e, em geral, serem feitas por seus moradores.

O material de divulgação do *Cine Cufa* (assim como o *Cine Periferia Criativa*, realizado pela CUFA do Distrito Federal) é explícito quanto ao conceito do evento:

O mundo já retratou a periferia. Agora é a vez das posições se inverterem. (CUFA, 2007)

O Cine Cufa é um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias de todo o mundo. [...] Portanto, na tela do Cine Cufa os cineastas das periferias encontram a oportunidade de exibir o seu ponto de vista sobre os mais variados assuntos. (CUFA, 2007)

Este festival e cinema mostra o que é produzido pelas favelas do Brasil [...]. (CUFA, 2008)

[...] um evento de cinema exclusivamente produzido pelas periferias do Brasil e do mundo. (CUFA, 2009)

Os organizadores do *Cine Cufa* justificam a necessidade de festivais específicos também pelas características do mercado de exibição. Anderson Quak, (informação verbal) um dos coordenadores do evento, afirma que seu trabalho artístico tem uma função política e que começou a trabalhar com cinema muito em função da possibilidade de falar com um público mais amplo sobre questões relativas aos moradores de favelas e periferias, que normalmente não encontram espaço para tratar de seus problemas sociais. Ele enfatiza que há grande quantidade de trabalhos produzidos tanto pela escola de cinema da CUFA quanto por outros projetos sociais semelhantes (que ele chama de escolas populares de cinema) que carecem de espaços de exibição:

Há um gargalo porque já não existe mercado para curtas-metragens. Este seria um primeiro gargalo. E, segundo, estamos falando de um grupo de cineastas que estão começando a fazer cinema, que vem das favelas, e essas pessoas já tem um nível de dificuldade a mais, que é escrever, fazer projeto, etc. [O Cine Cufa] é uma oportunidade para que essas pessoas mostrem suas produções. Os grandes festivais não comportam essa demanda. [...] Que festival de cinema comportaria essa gama de filmes? Só um festival específico. Cineastas que moram nas favelas e já fazem cinema há mais tempo, como eu, Luciano Vidigal, Luciana Bezerra, entre outros, até vão conseguir colocar seus filmes em festivais, porque já possuem algum know-how, já fizeram parte de outras produções. Eu fiz Falcão, meninos do tráfico, outros fizeram Cidade de Deus, O maior amor do mundo, Orfeu, enfim. Mas a grande massa de pessoas que moram nas favelas não vai conseguir colocar seus filmes em festivais. [O Cine Cufa] é uma janela para que essa produção possa ser vista. (informação verbal)

A seleção dos filmes, portanto, obedece a critérios baseados na existência de espaços urbanos chamados de favelas e periferias, o que reforça a ideia de lugar-conceito. Os trabalhos de produtores e diretores que não vivem nesses espaços devem demonstrar alguma relação com esse contexto, como ressalta Anderson Quak: *“Tem que ser produtor, diretor da favela. Chegam muitos [trabalhos], mas não aceitamos quem não é da favela. Mas acreditamos também que se o cara é de um bairro rico e quer participar, tudo bem, mas desde que se associem à favela/periferia.”*

Segundo Isabela Castilho dos Reis,[24] da produção executiva do festival *Cine Cufa* 2009, além da relação com os territórios das favelas e periferias, os trabalhos selecionados também devem ter uma diversidade com relação ao Estado e ao país de origem, de modo a ser representativo de uma diversidade cultural. Os temas abordados também fazem parte dos critérios de seleção dos filmes. Ela afirma, contudo, que a maioria dos integrantes da equipe de seleção normalmente não pertence ao campo do audiovisual, ao contrário do corpo de jurados, cujos convidados são, em sua maioria, profissionais ligados ao cinema.

De modo semelhante, o festival *Favela é isso aí – Imagens da Cultura Popular*, realizado em Belo Horizonte, o *Cine Periferia Criativa*, de Brasília, e o *Festival Cine Favela de Curta-metragem*, de São Paulo, também reforçam a ideia de uma produção audiovisual específica das favelas e periferias, realizada por seus moradores, ou que trate de temas e questões relacionados e esses espaços.

[24] Em entrevista concedida no dia 25 de julho de 2009, no Rio de Janeiro.

O Festival Imagens da Cultura Popular Urbana foi realizado com o objetivo de apoiar e divulgar a produção audiovisual que volta seu olhar para a cultura e as manifestações populares que se concretizam nas zonas urbanas, com particular destaque para as vilas e favelas de Belo Horizonte e das comunidades periféricas do interior de Minas Gerais. (FAVELA..., 2008)

O evento pretende divulgar a cultura da periferia e apoiar aqueles que produzem vídeos relacionados a vilas e favelas. (FAVELA..., 2008)

O Festival pretende trazer também reflexões sobre a diversidade cultural das periferias [...]. (FAVELA..., 2008)

O Cine Periferia Criativa é uma mostra de vídeo criada para difundir a cultura da periferia. [...] Os novos agentes necessitam de espaço cultural e artístico, para que possam exibir seus filmes. [...] O cine Periferia criativa é o lugar onde o artista da periferia tem a oportunidade de ver sua obra retratada na tela do cinema. (CUFA DF)[25]

O festival foi criado com o objetivo inicial de reconhecer e dar detalhes para os melhores trabalhos produzidos por comunidades semelhantes à Heliópolis espalhadas por todo país. (CINE FAVELA)[26]

O Cine Favela vem desde 2005 realizando anualmente festivais de curta metragem, com a participação de pessoas da comunidade local e de outras periferias da Grande São Paulo. (CINE FAVELA)

E para abarcar diversos tipos de produção, o *Festival Imagens da Cultura Popular Urbana* criou diferentes categorias:

Singular – reúne vídeos que retratam as comunidades periféricas, os personagens e as particularidades.

Arte e Cultura Popular – reúne vídeos que voltam o olhar para a arte e a cultura das comunidades, as festas, manifestações culturais, artistas e movimentos. Imagens na Periferia – reúne vídeos produzidos durante oficinas e projetos sócio-culturais realizados nas comunidades periféricas, vilas e favelas sobre temáticas artísticas, culturais, urbanas e/ou sócio-políticas. (FAVELA..., 2008)

No caso do festival *Visões Periféricas*, o conceito de periferia adotado nos textos sofreu modificações entre as edições de 2007 e 2009. Em 2007, quando o evento era organizado pelo Observatório de Favelas,

[25] Entrevista concedida por e-mail.

[26] Entrevista concedida por e-mail.

havia uma delimitação com relação à origem e às temáticas das produções a serem exibidas:

O Festival Audiovisual Visões Periféricas nasce desta aceção da importância da cultura para a construção de um novo olhar sobre as periferias brasileiras. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

Queremos, com ele [o Festival], poder articular uma grande rede de realizadores e produtores de vídeo oriundos da periferia de todo o país. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

Mais do que exibir filmes da periferia, o Visões Periféricas é feito pela periferia. [...] O objetivo aqui é mostrar que a periferia também é capaz de operar mercado, de dominar por completo os processos de produção e difusão. Assim, mais do que incluído, aquele que é oriundo de periferia, é protagonista. [...] É a periferia se colocando na ofensiva, mostrando-se capaz de operar linguagens e meios. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

A partir de 2008, o evento passa a ser realizado pela organização Imaginário Digital e seu escopo começa a se modificar. Na edição de 2009, são criadas novas mostras dentro do festival, com diferentes abordagens, objetivando exibir produções que não sejam restritas à periferia. As mostras *Fronteras Imaginárias* e *Tamojuntoemisturado* se dedicam a “misturar e integrar realizadores de qualquer lugar do país, independente de classe, credo ou cor”. A justificativa é formulada da seguinte forma:

Essas produções formam um painel representativo de uma diversidade cultural brasileira que estamos pouco acostumados a ver no cinema ou na TV. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

O título do festival não se refere apenas às visões que se encontram à margem dos diversos centros, sejam eles econômicos, geográficos, culturais ou midiáticos. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

A geração de jovens que está à frente desse movimento sintoniza-se com essas mudanças e explora as oportunidades do momento. É uma geração que se reconhece cada vez mais como cidadã do mundo, independente da origem ser a favela de uma metrópole, aldeia indígena ou comunidade quilombola. As identidades afirmadas pelas produções que compõe este festival assumem que não há nada mais universal do que as peculiaridades culturais de seus autores e locais de origem. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

Ser periférico é cada vez menos uma condição social, geográfica ou econômica e cada vez mais uma atitude criativa e curiosa diante da vida. É comunicar-se com pessoas que estão do outro lado do mundo, mostrando ao mundo um pedaço do seu. Entender a complexidade do ser humano e abraçá-lo em toda a sua força e fragilidade é essencial para nos sentirmos cada vez mais cidadãos planetários. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Em parceria com o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA-Brasil) o festival, além de ser um espaço para a exibição, também preocupa-se em refletir sobre essa produção periférica, a maior parte feita em contextos de educação audiovisual. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Durante seis dias, cria um espaço de deslumbramento com a diversidade de imagens, vozes, cores, sotaques e culturas materializados em dezenas de filmes das cinco regiões do Brasil e de outras nacionalidades. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Essa tendência também se reflete nas premiações desse festival, que procura abranger diferentes perspectivas temáticas: Prêmio Singular Periferia (filme que em sua temática retrata a periferia de forma inovadora), Prêmio Primeiro Olhar (filme que contém o frescor de quem está descobrindo a linguagem audiovisual), Fronteiras Imaginárias (filme cujo tema e forma contribui para repensar a fronteira entre centro e periferia), Coisas Nossas (filme que lança um olhar genuíno sobre os aspectos culturais ou sociais do país), além do Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas do Rio de Janeiro (Prêmio ABDeC-RJ) e das menções honrosas. Em 2009, o festival também criou a premiação Tamojuntoemisturado, para os cinco filmes mais votados através do *site*.

O *Visões Periféricas* foi aos poucos se afastando da ideia de periferia como condição social ou espaço geográfico. Evita, assim, restringir o evento a produções feitas por periferias para abarcar diferentes propostas audiovisuais, porém que sejam representativas de contextos de aprendizagem do audiovisual e que de algum modo representem grupos sociais sem espaços representativos. Para tanto, defende a ideia de se “extinguir” as possíveis fronteiras existentes entre centro e periferia – “relativizar a velha noção de centro e periferia” (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009) – e adota uma espécie de visão holística das relações humanas, compondo um discurso de aceitação do outro, de reconhecimento e respeito às diferenças, de trocas culturais, etc. Há um

discurso que se pauta pela valorização da diversidade cultural e da pluralidade de vozes, sem, contudo, colocar em evidência esta ou aquela manifestação cultural, ou uma determinada classe social ou raça. Existe uma preocupação em caracterizar os trabalhos apresentados no festival, mas sem restringi-los demasiadamente.

Evita-se, desse modo, atribuir uma identidade única aos filmes e realizadores participantes do evento, ao contrário do discurso construído pelo *Cine Cufa*, que investe na concepção de “identidade da periferia” para destacar o trabalho dos cineastas das favelas.

Este festival de cinema mostra o que é produzido pelas favelas do Brasil e do mundo, fazendo com que os idealizadores e realizadores dessa crescente vertente audiovisual se reconheçam como representantes de um legítimo movimento executor de uma nova cultura, além de abrir espaço para que assuntos ligados a essas produções sejam debatidos. (CUFA, 2008)

Com isso pretendemos valorizar cada vez mais as produções dos cineastas de favela, bem como fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico. (CUFA, 2009)

A premiação do festival *Cine Cufa* também não se baseia em nenhum tipo de categorização temática ou conceitual, fazendo apenas uma distinção entre ficções e documentários, com votos do júri popular e do júri especializado.

Mas tanto no discurso mais abrangente do *Visões Periféricas* em relação às produções exibidas, quanto no discurso mais delimitador do *Cine Cufa*, a ênfase nas periferias e favelas como espaços representativos de uma pluralidade de vozes mantém certa relação com a ideia de multiculturalismo. Esse conceito, presente no debate social contemporâneo, postula que todas as culturas hoje são internamente híbridas e que a ordem da sociedade é eticamente plural. O surgimento de uma sociedade civil marcada pela pluralidade resultou numa diversidade de valores cada vez maior, resultando em arranjos sociais híbridos em diversas instâncias (econômica, política, cultural) e em todos os espaços sociais. Essa produção discursiva sobre as favelas e periferias, embora utilize essas denominações de forma generalizada para indicar um espaço geográfico e, ao mesmo tempo, uma condição social, reforça a ideia de que esses lugares não são homogêneos e que uma das funções principais,

tanto dos projetos sociais quanto dos festivais, seria justamente valorizar essa diversidade cultural.

Os textos também enfatizam a questão do protagonismo. A favela, a periferia e seus moradores são caracterizados como protagonistas, e esses espaços são considerados lugares de efervescência cultural, de emergência de novos olhares, através do trabalho de seus artistas e talentos. São sujeitos considerados ativos no processo de produção de um discurso próprio e de novas formas de representação artística, onde a mudança de perspectiva – o olhar que surge a partir das favelas e periferias – é tomada como condição básica e principal aspecto de caracterização desses produtos audiovisuais.

O Cine Cufa é um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias de todo o mundo e traz como proposta o incentivo a uma nova ordem cultural e artística, que tem como objetivo maior mostrar um novo ponto de vista: a capacidade de contribuir não somente com personagens que possam atuar à frente das câmeras, mas também como protagonistas, atrás delas. Portanto, na tela do Cine Cufa os cineastas das periferias encontram a oportunidade de exhibir o seu ponto de vista sobre os mais variados assuntos. (CUFA, 2007)

Esta nova ordem estética e cultural nasce também da vontade e necessidade da periferia de ser protagonista de sua própria história e de expor seu ponto de vista, de retratar o mundo segundo sua própria ótica. (CUFA, 2009)

A Central Única das Favelas, que já desenvolve seu Núcleo Audiovisual há pelo menos uma década, pretende valorizar cada vez mais as produções dos cineastas de favela, bem como fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico, ou seja, criando um viés para que essas obras sejam exibidas e possam ser ativas neste movimento. O que incentiva os realizadores dessa crescente vertente audiovisual a se reconhecerem como representantes de um novo movimento estético, social e político. (CUFA, 2009)

A geração de jovens que está à frente desse movimento sintoniza-se com essas mudanças e explora as oportunidades do momento. É uma geração que se reconhece cada vez mais como cidadã do mundo, independente da origem ser a favela de uma metrópole, aldeia indígena ou comunidade quilombola. As identidades afirmadas pelas produções que compõe este festival assumem que não há nada mais universal do que as peculiaridades culturais de seus autores e locais de origem. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

O *Cine Cufa* reforça a ideia de uma nova tendência cultural e artística que vem das favelas e periferias e do protagonismo de novos atores sociais. Defende a questão da identidade como forma de inserção no mundo, de participação na sociedade e de possibilidades profissionais. O *Visões Periféricas*, por sua vez, investe mais no aspecto da pluralidade de vozes e da diversidade cultural, representado pela variedade de manifestações culturais de diversas regiões do Brasil. Há uma tentativa de englobar uma diversidade que seja representativa de determinados modos de uso do audiovisual. É um discurso que, ao mesmo tempo em que se propõe a ser democrático, no sentido de abarcar diversas experiências e propostas populares, também estabelece os critérios de inclusão nesse universo.

A ideia de diversidade cultural nesse contexto refere-se a uma diversidade social que se manifesta através de expressões artísticas, culturais e comunicacionais, e a produção audiovisual de certa forma entrelaça essas diferentes esferas. Atribui-se a esse tipo de produção cultural um poder de atuação tanto concreto quanto simbólico. Por um lado, poderia significar uma porta de entrada para o mundo do trabalho, através de profissões ligadas ao cinema, ao teatro e à TV, ou mesmo uma ferramenta de integração social, por meio da valorização da produção subjetiva dos indivíduos. Por outro lado, representaria o poder simbólico de dar visibilidade a novos atores ou agentes sociais, o que significaria compor uma pluralidade de vozes que encontra espaço privilegiado nesses eventos.

Note-se que a valorização desses produtos, por parte dos realizadores dos festivais, passa pela sua diferenciação. Em conjunto, essas obras seriam responsáveis por estabelecer novos parâmetros de produção simbólica, relacionados à ideia de uma perspectiva particular (ótica, ponto de vista, pensamento) sobre sua própria história.

Esta nova ordem estética e cultural nasce também da vontade e da necessidade da periferia de ser protagonista de sua própria história e de expor seu ponto de vista, de retratar o mundo segundo sua própria ótica. [...] Com isso pretendemos valorizar cada vez mais as produções dos cineastas de favela, bem como fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico. [...] É a favela mostrando ao mundo seu pensamento, seu talento! É a favela escrevendo sua própria história. (CUFA, 2009)

Os cineastas de todas as favelas do Brasil têm oportunidade de expor suas obras e apreciar obras de outros países onde a exclusão também impulsiona a criação artística. [...] o termo favela não é apenas sinônimo de exclusão, mas também de arte. (CUFA, 2009)

As identidades afirmadas pelas produções que compõe este festival assumem que não há nada mais universal do que as peculiaridades culturais de seus autores e locais de origem. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

A questão da identidade parece então manter relação com ambas as proposições: a afirmação de um “saber fazer” e de um “poder fazer” e os aspectos simbólicos que emergem desse processo sob a forma de produtos audiovisuais.

Esse poder simbólico, contudo, só se efetiva se a produção cultural desses novos atores sociais de fato tiver alguma visibilidade mais ampla, que não se limite ao seu próprio contexto.

Visibilidade

Era preciso levar essas obras ao conhecimento do público. (CUFA, 2009)

Entretanto, além de produzir é preciso exhibir. E por identificar esta lacuna no mercado de exibição a Cufa criou esta janela para difusão das mais diversas obras cinematográficas realizadas pela periferia. (CUFA, 2009)

Isto comprova que o Cine Cufa está no caminho certo, dando visibilidade aos talentosos cineastas de favela, cujas obras normalmente não têm acesso às salas de exibição. (CUFA, 2009)

Mais do que exhibir filmes da periferia, o Visões Periféricas é feito pela periferia. [...] O objetivo aqui é mostrar que a periferia também é capaz de operar mercado, de dominar por completo os processos de produção e difusão. Assim, mais do que incluído, aquele que é oriundo de periferia, é protagonista. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

O discurso já está sendo feito. Chegou a hora é dele ser mostrado. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

Essas produções formam um painel representativo de uma diversidade cultural brasileira que estamos pouco acostumados a ver no cinema ou na TV. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

O mesmo discurso é encontrado nos materiais de divulgação de outros festivais semelhantes:

[...] entendemos como fundamental o desenvolvimento de ações que permitam ampliar o reconhecimento e a visibilidade da produção cultural das comunidades. [...] A cultura popular urbana que tem nos morros, vila e favelas seu lócus principal, tem muito mais a mostrar do que se pode imaginar frente à massificação das imagens veiculadas sobre os espaços populares [...]. Este festival pretende ser um espaço privilegiado para isso: entender e conhecer mais sobre o Brasil e suas periferias. (FAVELA É ISSO AÍ, 2008)

O Cine Periferia Criativa é uma mostra de vídeo criada para difundir a cultura da periferia. [...] Os novos agentes necessitam de espaço cultural e artístico, para que possam exibir seus filmes. [...] o Cine Periferia Criativa existe para democratizar o acesso a exibição destas produções, e seus padrões sociais, ignoradas pelo grande mercado. O cine Periferia criativa é o lugar onde o artista da periferia tem a oportunidade de ver sua obra retratada na tela do cinema. (CINE PERIFERIA CRIATIVA) [27]

Note-se nos textos acima uma ênfase na necessidade de exibição/difusão, de se mostrar e de ser visto, até como forma de complementar o processo da cadeia produtiva do audiovisual. As atividades dos festivais de audiovisual relativos às favelas e periferias são geralmente justificadas também a partir da ótica da visibilidade. Os eventos seriam então necessários para se garantir certa visibilidade a uma produção que dispõe de poucos espaços de exibição, por isso o destaque dado às estratégias de divulgação, às janelas de exibição e à democratização do acesso ao audiovisual.

A questão da visibilidade também decorre desse poder simbólico de se apropriar de instrumentos que permitam dar projeção a essa diversidade de vozes que emerge dos produtos culturais das favelas e periferias. E uma visibilidade mais ampla implica buscar o reconhecimento do outro. Não basta o reconhecimento apenas dos pares, daqueles que compõem o campo social dessa produção cultural. É a visibilidade mais ampla, construída junto à esfera pública, que permite afirmar identidades, ou que pelo menos oferece mais condições para isso. A ação de protagonizar, então, implica não apenas em produzir discursos, mas também de buscar espaços para sua repercussão junto à esfera pública.

[27] Ver em <www.cineperiferia.com>.

Mas qual é, afinal, o objetivo de se ganhar visibilidade? Para que divulgar a cultura da periferia?

Para Anderson Quak, [28] da CUFA-RJ, a visibilidade proporcionada pelo festival não se limita à exibição dos filmes. A ideia é dar destaque aos produtores, principalmente junto a outros públicos e à mídia.

O destaque do CineCufa está no fato de mostrar a produção da favela. É respeitado pela classe artística, pelo mercado, e está [é realizado] num local que permite que um grande número de pessoas [e um público] bem variado e diversificado possa ver essa produção. Nessa ocasião, cada vez que um jovem dá uma entrevista, para o RJTV, para a Folha Teen, cada vez que um projeto desse tem uma aparição, aí é que o festival tem seu destaque. Em que outro lugar esse jovem teria esse destaque, essa visibilidade? E se relacionar como artista com o grande público?

A ideia de visibilidade também é acionada quando o que está em jogo são as representações das favelas e periferias (e de seus moradores), sua projeção simbólica na esfera da visibilidade pública:

É ideal fundante do Observatório de Favelas a criação de uma cidade instituída através do respeito e reconhecimento da diferença. Acreditamos que representações dos espaços populares, que não se valham de estereótipos do senso comum, são fundamentais para que este ideal se concretize. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

É comum que as representações dos espaços populares sejam marcadas pelo estereótipo da pobreza e da violência ou por um tom folclórico. [...] Por conta disso, o cotidiano da periferia não é tematizado. Resta-lhes então o direito ao espetáculo. [...] O Festival Audiovisual Visões Periféricas nasce desta acepção da importância da cultura para a construção de um novo olhar sobre as periferias brasileiras. [...] A ideia que motiva o Festival é a criação de um espaço para a subjetividade e para o embate de ideias. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

O que pretendemos é que esses jovens produtores se apropriem desse espaço e garantam sua participação na construção das novas identidades sociais e redes da cultura digital. [...] Uma outra sociedade, mais justa, solidária e democrática. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

Essas produções formam um painel representativo de uma diversidade cultural que estamos pouco acostumados a ver no cinema ou na TV. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

[28] Em entrevista concedida por e-mail no dia 24 de julho de 2009, na sede da CUFA, na Cidade de Deus, Rio de Janeiro.

Invertendo as posições, quem antes era apenas visto nas grandes telas, agora faz ver. (CUFA, 2008)

Inúmeras obras audiovisuais já deram ao público fruidor da Sétima Arte a oportunidade de conhecer e se aprofundar no cotidiano da periferia, por abordarem a realidade das comunidades, a luta diária dos trabalhadores, crianças e jovens, adultos e idosos que vivem nas favelas. No entanto, o ponto de vista retratado na tela sempre esteve alheio à favela. (CUFA, 2008)

Ora, é evidente que o discurso predominante nesse campo enfatiza não apenas o “saber fazer” (deter um conhecimento específico para produzir filmes), mas também um poder simbólico, que se inscreve no processo de diferenciação e de categorização do cinema de periferia: quem está nas periferias teria um olhar diferenciado, uma vivência distinta do cotidiano em relação aos que não habitam esses espaços. Seriam mais legitimados do que os outros para representarem a si mesmos. A partir desse princípio, estabelece-se, então, um embate de forças, de lutas simbólicas, entre os que possuem um determinado tipo de capital social ligado ao contexto das periferias e favelas e os que apenas dominam o capital cultural necessário para o desenvolvimento de produtos audiovisuais. Desse modo, através da garantia de visibilidade junto à esfera pública, articulada a um discurso legitimador, os realizadores das periferias, mesmo com pouco capital econômico, conseguem construir um tipo de capital simbólico baseado na distinção e no reconhecimento social a eles associados, credenciando-os para o campo do audiovisual.

Há, então, dois tipos de ganhos resultantes dessa visibilidade:

- i. Ganhos materiais, concretos, relativos à inclusão, e o posicionamento dos agentes dentro do campo do audiovisual. Tais ganhos estariam, por exemplo, relacionados às possibilidades reais de maior inserção no mercado de jovens das favelas e periferias que acumulam tipos específicos de capital (cultural e simbólico). Também se enquadra no conceito de redistribuição, tendo em vista que o foco das ações e dos discursos se volta para a ideia de liberdade individual e de igualdade social, conquistadas através redistribuição socioeconômica;
- ii. Ganhos simbólicos que se referem ao poder de construir novas representações ou elaborar outros discursos acerca das favelas

e periferias, no sentido de se combater injustiças sociais decorrentes de dominação cultural, preconceito e estigmatização. Nesse caso, atribui-se maior valor ao reconhecimento das diferenças, de identidades singulares de grupos ou indivíduos, enquanto detentores de uma subjetividade própria.

Audiovisual e tecnologias digitais

Cabe salientar também a ênfase dada nestes textos às novas tecnologias digitais como propulsoras de uma nova “cultura audiovisual” e sua expansão. O surgimento de equipamentos digitais de captação (câmeras mais leves, mais baratas e de fácil operação, *webcams*, câmeras portáteis e aparelhos celulares) e programas de edição facilitaria a efetivação do “saber fazer” e do “poder fazer”, ao mesmo tempo em que contribuiria para a democratização das práticas do audiovisual. No que se refere à exibição, a internet, como já assinalado, tem sido importante ferramenta de divulgação desses trabalhos. Além de ferramentas de disponibilização de vídeos, como o YouTube e o MySpace, o *site* da ONG Favela é isso aí, por exemplo, disponibiliza praticamente todos os vídeos exibidos nas duas edições de seu festival. A articulação já corriqueira entre novas tecnologias e democratização da comunicação permeia o discurso elaborado pelos festivais e também pelos projetos sociais.

Não foram só os facilitadores tecnológicos, como as câmeras digitais e de celulares, que impulsionaram os moradores das favelas a realizarem obras cinematográficas. [...] O fator tecnológico, entretanto, foi a mola propulsora que alavancou mundo a fora cursos e oficinas de capacitação. (CUFA, 2009)

Acreditamos que as tecnologias digitais são os verdadeiros motores da inovação cultural, desde a virtualização das identidades sociais e dos grupos em rede até a convergência digital da mídia textual e audiovisual. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2008)

O Visões Periféricas inova ao criar duas mostras dedicadas a misturar e integrar realizadores de qualquer lugar do país, independente de classe, credo ou cor. São as *Fronteiras Imaginárias* e *Tamojuntoemisturado*. Esta última composta por filmes feitos com celulares, máquinas fotográficas e webcams, essas pequenas filmadoras que vem democratizando o acesso a produção audiovisual e contribuindo para renovar a linguagem e relativizar a velha noção de centro e periferia. Seus filmes, de até 03 minutos, estão disponíveis para votação on-line do público. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Outra novidade do festival é a realização das oficinas ‘Imaginário Digital’, dedicadas a explorar junto com os seus participantes as possibilidades que as novas tecnologias de comunicação oferecem para ampliar os horizontes do audiovisual. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Discriminação, violência e criminalidade

Questões negativas, associadas a formas de preconceito racial e/ou social, estigmas ou estereótipos, violência e criminalidade não são diretamente tratados no conjunto dos textos apresentados. Poucas citações fazem referência a esses assuntos, que em geral aparecem como pressupostos de uma realidade já amplamente divulgada (as tensões causadas pelo tráfico e a violência nas favelas e periferias, a falta de perspectiva de jovens de baixa renda) e que, portanto, justificariam tanto os projetos sociais quanto os festivais. Assim, a menção às questões de representação e de mudança de perspectiva (nova visão, ponto de vista das favelas/periferias, nova estética) pode pressupor o desejo do combate a estereótipos e representações distorcidas, enquanto a ênfase na democratização do audiovisual diz respeito à falta de acesso aos meios de produção e à escassez de espaços de exibição, o que se configuraria num tipo de exclusão social.

O texto de 2009 do *Visões Periféricas* se apresenta como exceção, pois pretende justamente apagar as distinções normalmente estabelecidas a partir dos conceitos de classe social e raça, por exemplo.

O *Visões Periféricas* inova ao criar duas mostras dedicadas a misturar e integrar realizadores de qualquer lugar do país, independente de classe, credo ou cor. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Ser periférico é cada vez menos uma condição social, geográfica ou econômica e cada vez mais uma atitude criativa e curiosa diante da vida. [...]. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2009)

Em geral, os textos ressaltam a necessidade de mudanças na forma de representação das periferias e da busca de espaços de visibilidade, como já assinalado, não indicando, porém, nenhum tópico específico relativo ao que seria uma representação negativa ou estereotipada.

O Festival Audiovisual Visões Periféricas nasce desta aceção da importância da cultura para a construção de um novo olhar sobre as periferias brasileiras. (VISÕES PERIFÉRICAS, 2007)

Com a intenção de promover um evento de carácter social, político e cultural, e com um forte senso de democratização do universo audiovisual é que a Central Única das Favelas realiza a segunda edição do Cine Cufa. (CINE CUFU, 2008)

Ainda que haja filmes em que a periferia seja retratada, raramente, isto acontece sob a ótica das periferias, o Cine Periferia Criativa existe para democratizar o acesso a exibição destas produções, e seus padrões sociais, ignoradas pelo grande mercado. (CUFA)[29]

Note-se que no primeiro fragmento, o *Cine Cufa* é caracterizado como sendo de “carácter social, político e cultural”, com “um forte senso de democratização”. Essas atribuições não apenas assinalam o perfil político e militante do evento e os objetivos de seus realizadores, mas também colocam em evidência uma característica que o torna diferente de outros eventos culturais que normalmente priorizam a dimensão estética das obras. A dimensão política da arte e da cultura também é abordada por Anderson Quak:

Quando eu comecei a minha carreira, por exemplo, eu fazia muito teatro, e achei que as minhas peças se comunicavam para um número muito reduzido de pessoas. E o que eu estava dizendo precisava ser falado para muito mais pessoas. Foi por isso que eu entrei no cinema. Eu só entre no cinema por isso. Eu não sou daqueles apaixonados por cinema, que viu a todos os filmes. Foi pela sua função de comunicação de massa. No teatro já era uma coisa mais política. Todo meu trabalho artístico, até no próprio baile funk, tinha um carácter político. Tem sua função política. É minha ação na favela. [...] Mas eu não digo que eu não sou artista em nenhum momento. Sou artista e ponto. (informação verbal)

No trecho acima, o estereótipo refere-se à representação corrente do jovem pobre, condenado a trabalhar muito, ganhar pouco e não ter perspectivas de melhoria de sua condição social. No documentário *Santa Marta, duas semana no morro*, essa situação é ilustrada através do depoimento do jovem que mais tarde se tornaria Marquinho VP, líder do tráfico no Rio de Janeiro. Em sua fala, ele ressalta as dificuldades de continuar estudando e fazer uma faculdade e revela sua rejeição à ideia de ter que se tornar gari por falta de opções de realização profissional. Em *Cidade de Deus*, esse aspecto também permeia a história de vida dos

[29] Ver em <<http://www.cufadf.org/cineperiferia>>.

protagonistas. Aqueles que aceitam a condição de serem explorados no trabalho sem se revoltarem são chamados de “otários” pelos que optaram pela alternativa da criminalidade.

Em geral, o conjunto dos textos dos festivais e projetos sociais dedicados à produção audiovisual das favelas e periferias traz um discurso mais enfático sobre as possibilidades de ação e as potencialidades dos indivíduos e coletivos desses espaços. Os processos de exclusão e de não reconhecimento social são assinalados quando se referem à pouca visibilidade dada aos produtos artísticos e culturais das favelas e periferias. Contudo, como será visto no capítulo dedicado às análises dos filmes, essas questões são tratadas de forma mais direta e específica em alguns filmes exibidos nos festivais.

Como exposto no capítulo anterior, todos os eventos citados têm em comum o fato de estarem atrelados a organizações não governamentais que ministram oficinas e criam núcleos de audiovisual através de projetos sociais e culturais em favelas e periferias, ou que atendam moradores desses espaços. De modo geral, os discursos acerca dessas organizações e seus projetos também reforçam que jovens moradores de periferias e favelas necessitam de apoio para poderem se inserir no campo de produção audiovisual e que essa inserção é importante para aperfeiçoar e ampliar produtos que tratem das favelas e periferias a partir de uma perspectiva própria desses realizadores.

As práticas audiovisuais e a busca por igualdade e reconhecimento

No conjunto dos textos analisados há o uso recorrente de termos como “visibilidade”, “identidade”, “diversidade cultural”, “pluralidade de vozes”, “representatividade”, “legitimidade”, “protagonismo” e “reconhecimento”, que funcionam como conceitos-chave para a formulação de um discurso comum que revela uma busca por reconhecimento de determinados grupos sociais.

A pluralidade de vozes e a diversidade de representações dizem respeito tão somente a um campo de produção audiovisual que, embora seja amplo no sentido de reunir propostas variadas e oriundas de diversos lugares do país, é circunscrito a experiências específicas de

produção cultural localizadas em favelas, periferias e em espaços de formação voltados para jovens de baixa renda.

Ao mesmo tempo, trata-se de um discurso marcado por uma visão bastante otimista no sentido de atribuir grande poder de transformação social através do reconhecimento advindo da visibilidade desses produtos e de seus realizadores. Há uma crença no poder simbólico gerado pela visibilidade. Não existe, por exemplo, um discurso de revolta ou de denúncia de práticas ou atitudes preconceituosas (o que, em última instância, se configuraria em formas de não reconhecimento), mas sim de valorização das próprias iniciativas (projetos sociais, oficinas, festivais, formação de redes, etc.) e de sua importância social.

Os enunciados contidos nos materiais de apresentação e divulgação dos festivais analisados nesta pesquisa – e também de outros eventos semelhantes – evidenciam um discurso que reitera o direito à autorrepresentação e também o direito de construir representações acerca do outro – apesar desse olhar sobre outro (a periferia que fala da não periferia) praticamente não existir, como pode ser visto através das análises dos filmes. Deve-se enfatizar que as garantias desse tipo de direito passam antes pelo acesso aos bens de produção, ou seja, recursos materiais. Em última instância, isso diria respeito, por um lado, à possibilidade de grupos e indivíduos exercerem maior controle sobre suas próprias representações e as representações da realidade que os cercam, de modo a refutar aquelas consideradas erradas ou não satisfatórias, por vezes estereotipadas, ou não representativas de uma “diversidade cultural” que marca o discurso contemporâneo que ressalta o multiculturalismo. (STAM; SHOHAT, 2006; TAYLOR, 1994)

Esses fragmentos textuais oferecem um panorama de uma construção discursiva que organiza, aglutina e atribui novos sentidos a uma produção audiovisual específica que é apresentada como sendo representativa de espaços chamados de periferias. Nesse processo, legitima-se um determinado produto cultural, atribuindo-lhe não somente um valor, mas também uma função política, que é a de proporcionar maior visibilidade para os indivíduos e grupos sociais envolvidos e seus discursos.

Alguns aspectos emergem dos textos analisados:

- a) Valorização da cultura enquanto campo de transformação social e ativismo político e ênfase no caráter múltiplo e diversificado da cultura na contemporaneidade (diversidade cultural, peculiaridades culturais, nova ordem cultural e artística, evento de caráter social, político e cultural);
- b) Constituição de um movimento cultural através das práticas audiovisuais entre os jovens moradores de favelas e periferias, que poderiam ser chamados de “cineastas da periferia”;
- c) Tendência para atitudes propositivas e papel ativo no processo, ao invés de um posicionamento passivo. Ser protagonista, ao invés de ser “incluído”. Estar atuando por trás das câmeras, como realizadores, e não apenas na frente das câmeras, como personagem retratado, de modo a dominar processos de produção e difusão;
- d) Ampliação dos espaços de exibição de novos produtos audiovisuais (democratização do audiovisual, abrir espaço);
- e) Afirmação de identidades coletivas;
- f) A existência de um novo olhar, de um novo ponto de vista sobre a realidade;
- g) A ação de retratar, de criar representações através do audiovisual.

Para além da possibilidade de se autorrepresentar, de representar a própria realidade, ou de criar novas representações do mundo, o que se percebe é uma grande ênfase na utilização do audiovisual como instrumento de produção discursiva e de posicionamento na esfera pública, principalmente levando-se em conta a amplitude que a linguagem audiovisual alcançou nos últimos anos. Além disso, atribui-se certo valor político ao ato de desenvolver produtos audiovisuais a partir de diferentes perspectivas culturais. É nesse sentido que muitos desses

realizadores consideram-se artistas militantes, engajados numa causa que tem relação direta com o lugar de onde falam.[30]

Ora, o que se percebe é a existência de um movimento – que pode ser melhor caracterizado como uma ação coletiva – que busca a ampliação das possibilidades de autorrepresentação e de visibilidade de determinados grupos sociais e indivíduos. Nesse sentido, em que medida a possibilidade de autorrepresentação torna-se uma necessidade e qual a sua relação com as lutas por reconhecimento social? Imagens reducionistas e estereotipadas acerca das culturas das favelas e periferias poderiam contribuir então para uma situação de desrespeito e de não reconhecimento dos moradores desses espaços? E como os aspectos econômicos e sociais historicamente relacionados a esses lugares podem, ou não, interferir nesse processo de reconhecimento?

Voltando ao contexto do cinema de periferia, além do aparato textual relativo aos festivais e às produções neles exibidas, é possível verificar, por meio da análise de algumas produções audiovisuais, que tanto os aspectos econômicos (associados principalmente à marginalização econômica e à privação de acesso a determinados bens materiais) quanto os aspectos relativos às injustiças sociais (fundamentalmente padrões de leitura do mundo tidos como consenso, cristalizados e permeados por preconceitos em relação a determinados grupos sociais associados com as periferias) compõem o discurso dos articuladores do chamado cinema da periferia.

Os textos de apresentação das oficinas de audiovisual nas periferias normalmente associam a existência dos cursos à necessidade de proporcionar alternativas de formação profissional (e posterior inserção no mercado) para jovens de baixa renda, mas tendo, antes de tudo, a preocupação de melhorar a autoestima dos participantes ao dar-lhes acesso a algum tipo de conhecimento/treinamento no campo da Arte e da Comunicação. A relação com o aspecto social e a dimensão dos direitos humanos também são ressaltados, pois as oficinas funcionariam como estratégia para evitar a desocupação ou a falta de perspectivas

[30] Em entrevista para esta pesquisa, Anderson Quak afirma que seu trabalho artístico tem uma função política e que começou a trabalhar com cinema muito em função da possibilidade de falar com um público mais amplo sobre questões que dizem respeito aos moradores de favelas e periferias e que normalmente não encontram espaço para expor seus problemas sociais.

dos jovens e o risco de se associarem ao tráfico de drogas ou a outras atividades ilegais.[31]

No que se refere às injustiças sociais, o discurso estaria mais atrelado à ideia de reconhecimento social, porém com vistas também à emancipação econômica. Nesse sentido, as reivindicações pelo direito à autorrepresentação (em oposição a uma representação mediada) através de uma atividade artística (vídeos) buscam combater as injustiças sociais associadas a uma dimensão simbólica. Quando o discurso ressalta que “é hora da periferia retratar-se a si mesma”, o que se lê é um desejo de mudança no modo de representação dos sujeitos, grupos e territórios periféricos junto à esfera pública. É um discurso que diz respeito diretamente ao controle das representações públicas nas práticas cotidianas, com o objetivo de derrubar mitos de igualdade de participação e expressão, ao mesmo tempo em que se busca alcançar essa igualdade de participação e expressão. A ênfase na necessidade de combater representações equivocadas já estabelecidas, então, torna-se necessária para se alcançar tanto uma igualdade de direitos quanto o reconhecimento social. Novamente, estabelece-se um paradoxo: para se alcançar essa igualdade é preciso colocá-la à prova, desmistificando um discurso que tenta criá-la artificialmente, um discurso que é, sobretudo, engendrado pela mídia.

De todo modo, o que fica demonstrado é a necessidade de criar posicionamentos na esfera da visibilidade pública sob a forma de ações coletivas, o que envolve uma organização discursiva articulada aos interesses dos grupos sociais que, no caso desta pesquisa, compõem identidades coletivas através do envolvimento com o campo do audiovisual e de seus lugares de origem.

Ao se presumir que devem ser construídas novas representações das favelas e periferias, questionando-se as representações correntes e dominantes, supõe-se que, para além de um discurso organizado, os próprios produtos audiovisuais em evidência possam também cumprir essa função. Antes, porém, de adentrarmos nas análises de um conjunto de filmes do cinema de periferia, é pertinente conhecer como o campo do cinema e da televisão tem elaborado representações em torno

[31] Este talvez seja o discurso melhor “aceito” pela opinião pública. A população, os empresários e o governo apoiariam os projetos culturais e sociais acreditando que isso poderia conter a violência e a criminalidade dos centros urbanos.

desses espaços urbanos normalmente identificados com as “margens”, considerando que, a partir dos anos 90, as favelas e periferias (e seus representantes) passaram a ocupar um novo espaço nas narrativas audiovisuais brasileiras.

Das memórias do subdesenvolvimento às contradições do desenvolvimento: representações das favelas e periferias no audiovisual brasileiro contemporâneo

Num país que se tornou conhecido mundialmente por sua condição de grande, porém subdesenvolvido – e atualmente emergente –, as representações sociais da pobreza, da favela, da periferia, dos que estão nas margens, enfim, de ícones de uma sociedade desigual sempre estiveram presentes nas mais variadas manifestações artísticas. As clássicas pinturas de Debret, que ilustram o período colonial do Brasil, já traziam um olhar estrangeiro que revela não somente modos de dominação sobre o outro, o escravo, incluso na estrutura social como mercadoria, como também toda uma economia da distinção cultural, que nasceu calcada nas diferenças de cor e raça. Sobrevivendo, apesar de e em paralelo aos processos de mestiçagem, essa distinção acabou por cristalizar uma relação profundamente desigual entre uma minoria rica e uma maioria pobre, relegadas aos guetos e espaços periféricos das cidades. É essa condição de subdesenvolvimento que fornecerá a pólvora necessária para alimentar a combustão discursiva do Cinema Novo brasileiro, todo balizado pela relação opressor *versus* oprimido, elites *versus* pobres, cidade *versus* sertão. Essa dicotomia, contudo, vai se exaurindo, e o que as produções cinematográficas e televisivas brasileiras revelam hoje é uma realidade mais complexa e multifacetada.

Portanto, as representações que demarcam uma diferença e denunciam um modo de apropriação simbólica do outro – muitas vezes implicando em relações de dominação e submissão – vão, ao longo da história, se tornando cada vez mais complexas (e menos dicotômicas), em grande parte devido às novas configurações socioeconômicas do Brasil contemporâneo. Não somente as plataformas de representação vão se ampliando, como também vão surgindo novas elaborações simbólicas.

Frente a essa nova configuração, algumas questões podem ser formuladas: como se caracterizam, no âmbito da produção audiovisual, as representações sociais dos espaços urbanos marginalizados simbolicamente – favelas, periferias, subúrbios – na contemporaneidade, num contexto marcado pelo que Jessé Souza (2003) chama de “naturalização da desigualdade em sociedades periféricas como a brasileira”? Que temas e modos de abordagem marcam as produções brasileiras contemporâneas no campo do cinema e da televisão quando o que está em foco são os espaços ou territórios de exclusão, já demarcados histórica e simbolicamente? Essa reflexão se faz necessária nesta pesquisa, uma vez que aponta parâmetros de análise utilizados na investigação das produções audiovisuais originárias das próprias periferias e favelas.

A ideia de que a década de 1990 trouxe uma mudança de paradigma no modo de representação de espaços historicamente concebidos como sendo lugares de pobreza e de exclusão no cinema e na televisão, seguida de sua consolidação nos anos 2000, é defendida por diversos autores, entre eles Ismail Xavier, Esther Hamburger, Jean-Claude Bernardet, Ivana Bentes, Mônica Kornis e Fernão Ramos. Através de outros tipos de produtos além de obras cinematográficas, como o telejornal *Aqui, Agora* e o programa *Central da Periferia*, a “invisibilidade relativa” das favelas e periferias se alterou no início dos anos 90, intensificando as representações não somente da pobreza, mas também da violência e da criminalidade nesses espaços, “[...] processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções.” (HAMBURGER, 2007, p. 120) Para Ramos (2008), emerge entre as produções nacionais contemporâneas uma “estética do popular criminalizado”, quase sempre marcada por uma representação naturalista, onde miséria e violência ganham destaque.

Essa supervisibilidade da violência, da criminalidade e da marginalidade em espaços já estigmatizados pode ter sido um fator determinante para o surgimento de novas produções que tentariam, de alguma forma, se contrapor a essa perspectiva. Num momento seguinte, diversas obras audiovisuais buscaram apontar os porquês dessa realidade, as causas e os problemas sociais que estariam por trás desse fenômeno da violência nos grandes centros urbanos e que colocavam as favelas e periferias não somente na mira do Estado, mas também da mídia e

da opinião pública. Nos anos 2000, o debate em torno dos modos de representação desses espaços tornou-se mais acirrado e a profusão de filmes sobre o tema revelou a existência de periferias e favelas menos homogêneas e não apenas circunscritas à violência do tráfico de drogas (HAMBURGER, 2007), muito embora a violência e a criminalidade estivessem quase sempre à espreita. Outra perspectiva, talvez menos categórica e mais relativista, foi sendo desenvolvida à medida que, por um lado, produtores “de fora” buscaram respostas no interior desses espaços, e, por outro lado, produtores “de dentro” começaram a desenvolver suas próprias obras audiovisuais e articular outros discursos.

Este capítulo traz uma revisão de literatura acerca das representações de personagens e espaços de favelas, periferias e subúrbios brasileiros. A ideia é verificar como se articulam forma e conteúdo para retratar personagens (reais ou ficcionais) que são caracterizados como pobres ou excluídos, que vivem ou frequentam espaços urbanos marginalizados, sendo, muitas vezes, personagens de conflitos sociais envolvendo algumas destas questões: pobreza, violência, criminalidade, conflitos sociais, exclusão social, etc. O objetivo é assinalar alguns traços comuns e também divergentes do modo como produções brasileiras recentes, cinematográficas e televisivas, engendraram debates sobre a sociedade brasileira e a questão da desigualdade social através da representação de favelas, periferias e subúrbios. A ideia é se concentrar nas produções mais significativas de cada campo, visando estabelecer conexões com o fenômeno da produção audiovisual de periferia na contemporaneidade.

Diversos autores, como Maria Carmem Souza, Ivana Bentes, Jean-Claude Bernardet, Lúcia Nagib, Luiz Zanin Oricchio, Fernão Ramos, Ismail Xavier, Esther Hamburger, Mônica Almeida Kornis, já se debruçaram sobre este tema, analisando períodos ou produções específicas do cinema e da televisão brasileira. Assim, a revisão atenta para determinadas configurações estéticas, discursivas e temáticas dos cenários e personagens das periferias e favelas urbanas que marcaram o cinema e a televisão no Brasil a partir dos anos 90.

O cinema como porta-voz social

No Brasil do último século, foi o cinema – situado entre o campo das Artes e da Comunicação, com vocação para atingir um público mais

amplo e atender às demandas de uma crescente cultura de massa – que, em grande medida, serviu como espaço para se pensar e discutir questões recorrentes da sociedade brasileira. Essa importância se deve principalmente ao modo como o cinema moderno brasileiro, em várias de suas tendências, tomou para si a responsabilidade de se posicionar politicamente. Mesmo disputando espaço com a televisão, que se estabelecia como principal veículo de massa nas décadas de 1960/1970, e passando por períodos de produção escassa e de pouco investimento no setor, no fim dos anos 80 e início dos 90, o cinema se firmou como um dos pilares da indústria cultural brasileira, sendo capaz de dinamizar representações sociais e fazer reverberar discursos variados. Nas últimas décadas, acompanhando uma tendência mundial, o cinema brasileiro vem se adequando à convergência midiática proporcionada pela tecnologia digital, sendo gradativamente incorporado a um campo mais amplo do audiovisual, que agrega também a televisão e a internet.

Algumas produções dos anos 2000 tornaram-se referência no debate sobre violência, pobreza e exclusão social, sendo que *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, estão entre os que mais geraram polêmica. Contudo, *Cidade de Deus*, talvez por ter inaugurado um tipo de hiper-realismo até então inédito no cinema nacional (devido, em parte, aos recursos tecnológicos disponíveis), deflagrou diversos tipos de análises e articulações teóricas na mídia e no campo acadêmico. A discussão sobre os modos de representação dos pobres e dos espaços de pobreza nessas produções e em outras com proposta temática semelhante é problematizada a seguir.

Cinema militante e o olhar distanciado sobre o povo

A questão do subdesenvolvimento sempre esteve presente na cinematografia brasileira, mas o cinema moderno brasileiro, que se desenvolve a partir dos anos 1950, foi quase sempre marcado pelo olhar do intelectual sobre o povo, pela figura do diretor-autor, tendo como um de seus traços característicos a crítica social e a renovação da linguagem.

O cinema moderno no Brasil envolve o Cinema Novo e o Cinema Marginal, num período compreendido entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970, constituindo um processo de “peculiar

unidade” (XAVIER, 2001a), cuja afinidade de projetos e visões encontrava lugar na crítica e no engajamento. O debate crítico estabelecido a partir da própria atividade cinematográfica incluía questões acerca do nacional-popular e do realismo (este último aspecto por influência do Neorrealismo italiano) e da escolha entre “[...] uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinema-verité*.” (XAVIER, 2001a, p. 15-16) A Estética da Fome veio traduzir este ideário de cinema intelectual e militante, que dramatizava as questões sociais a partir de uma força expressiva que surgiu justamente da escassez de recursos que caracterizava aquele momento socio-histórico. As questões sociais estavam na base das primeiras produções desse período, promovendo uma “verdadeira descoberta do Brasil”, em função da escassez de imagens de certas regiões do país naquela época. Vários filmes realizados na década de 1960 dedicaram-se a discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares. Espaço urbano e questões de identidade na esfera da mídia também ganham relevância. “Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante.” (XAVIER, 2001a, p. 28) Portanto, a ideia de periferia, de estar às margens, também encontra eco nesse período do cinema nacional, porém elaborada a partir de outros parâmetros, aproximando-se da história do proletariado, dos povos oprimidos e das nações excluídas.

Um dos elementos estéticos que mais marcaram o Cinema Novo foi a composição de imagens a partir da câmera na mão. Trata-se de uma câmera participativa, revelando um diretor-autor engajado, militante. O discurso é alicerçado pelo uso da alegoria e das metáforas na composição dramática. No plano temático, criou-se uma identificação forte com o sertão e a favela, consagrando esses espaços como lugares onde se encontram o povo, o homem comum, que ora aparece como oprimido, dominado e ingênuo, ora como libertador, guerreiro, mas sempre sendo o portador de uma autenticidade pura, e, por vezes, legitimadora. Essa legitimidade está associada à representação do povo como capaz de se autoafirmar através de suas próprias manifestações artísticas e religiosas, seus ritos e modos próprios de ocupar um lugar na sociedade, que

em muitos casos se traduz por meio de imagens do carnaval, de uma procissão religiosa, de um ritual de candomblé. Por outro lado, essa legitimação geralmente é concebida através do olhar do intelectual (responsável pelo diagnóstico social da nação), característica marcante dos filmes de Glauber Rocha, por exemplo. Essa relação intelectual/povo solidificou certas características do Cinema Novo, tais como o reconhecimento de uma alteridade. Várias obras desse período pontuam a solidariedade e o distanciamento entre o povo e o intelectual, causando um reconhecimento de que os interlocutores dos cineastas não eram o povo, mas sim as camadas médias e altas da população, especialmente a juventude universitária. Havia uma espécie de estranhamento e agressividade dos intelectuais face ao “[...] ‘povo atrasado’, destituído da cultura política adequada à efetiva cidadania”, frente a “[...] não correspondência entre o povo real e a sua imagem solicitada pela teoria da revolução.” (XAVIER, 1993, p. 18)

O reconhecimento dessa alteridade, por outro lado, foi matéria-prima de boa parte da produção cinematográfica dessa época. Comunidades populares estão no centro de filmes como *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). No primeiro, o microcosmo que serve de cenário da trama é uma aldeia de pescadores, onde vive uma comunidade negra e se dão os conflitos gerados pela disputa de poder entre dois personagens de um mesmo *status* social. Já em *Deus e o diabo* figuram personagens que simbolizam as várias facetas do povo: os camponeses, o líder messiânico e o cangaceiro místico. Além disso, tem como princípio básico a “recapitulação das revoltas camponesas” frente às injustiças. (XAVIER, 2001) Nessas duas produções, portanto, o foco não está nas classes dominantes e as personagens se colocam como condensações da experiência de grupo, classes e nações. Em seu último longa-metragem, *A idade da Terra* (1980), o povo ora aparece como uma espécie de entidade (o negro, o pescador), ora como uma massa de operários, de foliões ou de fiéis reais (que existem apesar do filme), que funcionam como contraponto a personagens dominantes e totalitaristas. Nesse filme há novamente uma oposição entre culpa e inocência do povo, reiterando a oposição entre decadência e dignidade que separa o opressor do oprimido. O próprio Glauber assume que a cultura do oprimido e seus mitos são “[...] a fonte da energia que o leva à ação:

papel histórico dos povos subjugados se cumpre em conformidade com a tradição, não como negação dela.” (XAVIER, 2001a, p. 138)

A vida se anuncia na mitologia popular, nesse mundo sensual e visualmente exuberante da festa de rua, do carnaval, da procissão, de tudo que, pela energia do rito, reúne a população e marca sua resistência ao referencial técnico e instrumentalizador do progresso burguês. (XAVIER, 2001a, p. 127)

A partir dos anos 70, novos atores sociais surgem no cenário urbano do Brasil industrializado. Migrantes deslocam-se do interior do país para as grandes cidades em busca de trabalho, iniciando um processo de favelização nas periferias urbanas. Tendo sido abandonada a ideia de que seria preciso “abrir os olhos” do povo ingênuo, entra em evidência no cinema nacional uma postura dialógica entre observador e observado, que se manifesta no modo como aparecem nos filmes as representações, os valores e as crenças presentes na sociedade, dando-se maior espaço à voz do outro e lançando as bases de um novo cinema popular. A ideia era “[...] respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica.” (XAVIER, 2001a, p. 90) O cinema experimental também avança nesse sentido, através de diferentes estratégias de diálogo que visam colocar em evidência a palavra e o olhar do outro. Algumas produções documentais de grupos ligados à pesquisa antropológica e ao movimento negro também buscavam a valorização de outros códigos culturais, e não apenas a explicação de um observador de fora. No mesmo período, elementos emblemáticos do popular da favela e das periferias – como a mulata, o malandro, o futebol, o samba, o Carnaval, as práticas religiosas populares, entre outros – são revalorizados como símbolos de uma identidade nacional baseada no sincretismo, num processo de carnavalização que vai marcar o cinema brasileiro. (XAVIER, 2001a)

Na passagem para a década de 1980, surgem e se intensificam as lutas sindicais e operárias e os movimentos sociais em defesa dos interesses dos menos favorecidos, fenômeno que também será explorado pelo cinema. Os diretores demonstram em suas obras um posicionamento frente aos fatos, a exemplos de filmes como *Greve* (1979) e *Linha de montagem* (1982). Estabelece-se um tipo de cinema político, muitas vezes associado diretamente a uma militância sindical. Produções desse tipo resultam da emergência dos movimentos sociais e da reorganização

da sociedade civil, e o cinema participa desse processo principalmente através dos documentários, que trazem discussões acerca dos direitos humanos, a crítica ao sistema carcerário, à política habitacional ou à discriminação das minorias, temas que, de certa forma, dizem respeito às classes sociais mais pobres, às periferias e favelas. Cabe destacar nesse período o filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, que causou grande impacto na época, devido não somente ao tipo de representação, mas principalmente pelo modo como abordou a questão dos meninos de rua e da crescente violência urbana no Brasil. *Pixote* foi interpretado por um garoto morador de rua, e as estratégias estéticas e narrativas conferiram realismo às situações típicas de moradores das periferias. O tom documental, portanto, já se fazia presente nesse trabalho e vai se intensificar na década seguinte.

As periferias no cinema brasileiro recente

Ao contrário da televisão, o cinema brasileiro tem como tradição abordar situações de pobreza, seja no campo ou na cidade, principalmente a partir do cinema moderno. Nessa trajetória, as relações entre pobreza e violência, ou entre pobreza e criminalidade no espaço urbano sofreram modificações no modo como são retratadas, problematizadas e dramatizadas nas narrativas cinematográficas, quase sempre se apresentando como um reflexo do contexto socio-histórico do momento.

A representação da pobreza segue sendo uma questão bastante discutida durante e após o Cinema da Retomada (anos 90), que, em certa medida, investiu em temas sociais, muitas vezes tendo como protagonistas personagens originários de favelas, periferias e subúrbios (na esfera urbana)[1] e também de regiões pobres do interior do país, antes restrito ao Sertão, lugar de referência para o Cinema Novo. (BENTES, 2007a ; NAGIB, 2006; XAVIER, 2001b) Da “pedagogia da violência” que marcou algumas produções desse movimento, chega-se hoje a um tipo de ênfase na violência e na miséria transformada em espetáculo, como defende Bentes (2007a), ou apenas elaborada de forma bastante

[1] A favela, de certo modo, se constitui num gênero tradicional no cinema brasileiro, pois, desde pelo menos os anos 50, pobres e excluídos da cidade e do campo são temas comuns na produção cinematográfica brasileira, tendo sido a favela um dos cenários privilegiados em diversos filmes, como *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, *O assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, *Cinco vezes favela* (1962), criação coletiva do Centro Popular de Cultura (CPC).

realista, por vezes documental. Contudo, a abordagem dos temas, os modos de representação e as configurações estéticas não são necessariamente convergentes, tão pouco a crítica sobre esses trabalhos.

Para Xavier (2001b), o cinema da década de 1990 exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas, privilegiando alguns dados de continuidade, como os temas da migração, do cangaço e da vida na favela, num retorno a espaços emblemáticos do Cinema Novo. (XAVIER, 2001b, p. 42) Agora, o que existe é uma economia do audiovisual que gira em torno do vídeo e da convergência digital, e a antiga utopia na qual se sustentava o cinema nacional teria deixado de existir. Os cineastas de hoje têm consciência de que seu trabalho já não possui mais a convicção de uma legitimidade natural de seu encontro com o homem comum, com o oprimido, como na década de 1960. Uma mudança de paradigma vai redefinir o olhar do cineasta brasileiro sobre seu próprio papel de retratar a sociedade:

O cineasta adquiriu, entre 1970 e 1990, o senso de que perdeu o suposto mandato da comunidade imaginada de que se julgava porta-voz, quando havia fé numa vocação emancipadora do cinema e se supunha um tecido nacional muito mais coeso e já constituído do que, em seguida, a realidade veio mostrar. Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos que resultaram, para o cineasta brasileiro, neste sentimento de perda do mandato, de fim da utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem do cineasta que vive ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduz em seus filmes a mesma convicção de falar em nome da coletividade. (XAVIER, 2006, p. 65)

Percebe-se, então, a perda da utopia que marcou o Cinema Novo e que vai aos poucos dando lugar a um questionamento do modo como o cinema deve operar com os indícios da realidade. Esse aspecto é importante de ser ressaltado, porque se apresenta como uma das características delineadoras dos novos atores sociais (das favelas e periferias) que se apropriam da linguagem audiovisual para retratar sua própria vivência entre o Estado e o crime organizado e as guerras urbanas do tráfico. Já não é mais o cineasta enquanto entidade que fala em nome da coletividade. É ela mesma que assume esse mandato. A contraposição entre a cultura e a barbárie – a escolha entre a arte e o crime – é, muitas vezes, o fio condutor das narrativas que trazem como protagonista os

jovens que vivem nos contextos de pobreza (XAVIER, 2006) – e isso se confirma nas análises de alguns curtas-metragens desta pesquisa. Nesse universo, entram em choque, por exemplo, as representações do bandido, do marginal, das produções brasileiras dos anos 60 com as dos anos 90. O bandido de outrora, um misto de guerrilheiro e revolucionário, muitas vezes um justiceiro, dá lugar, hoje, a um bandido irascível e por vezes desumano. O romantismo deu lugar a uma espécie de ressentimento gerador de violência. (XAVIER, 2006)

No conjunto, os filmes colocam em debate uma corrosão do espaço social, uma crise na construção da cidadania, evidenciando o loteamento das zonas de poder pelo crime organizado. Os núcleos urbanos se mostram uma versão nova de um Brasil extra-legal que antes se fazia visível nos espaços rurais focalizados pelo Cinema Novo, que dissecou o coronelismo e o latifúndio, a geografia da fome, o mundo de beatos e cangaceiros, temas que são ainda trabalhados pelo cinema brasileiro, mas agora em outra chave. (XAVIER, 2006, p. 56)

Uma abordagem documental, pouco ou nada alegórica, parece então caracterizar o cinema brasileiro contemporâneo, que também evitaria romantizar a figura do bandido. “A tônica é retirar dele a carga de representatividade (no sentido de ‘porta-voz’), em contraste com os marginais do passado.” (XAVIER, 2006, p. 63)

É essa mudança de postura que vai desencadear um processo de aproximação com o outro que culmina, nos anos 2000, com as próprias experiências de autorrepresentação de sujeitos antes retratados. Pode-se notar na trajetória do cinema brasileiro uma tentativa de construir uma representação desse outro, baseando-se cada vez mais numa aproximação com a realidade de novos atores sociais, num processo de constante descoberta de distintos personagens e espaços periféricos, até um momento em que esses mesmos atores sociais tomam para si o controle de suas próprias representações e falem por si mesmos, fenômeno que vem se fortalecendo nos últimos anos. Hoje, dispensa-se a alegoria para mostrar a realidade em novas configurações estéticas, narrativas e discursivas.

Para Nagib (2006, p. 17), a produção brasileira recente transcende o projeto nacional do Cinema Novo e se alia a “[...] correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transacional.” A

autora defende a ideia de que houve a reconstrução de um imaginário nacional utópico com o renascimento do cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90, o que incluiu uma exploração geográfica do país, com uma nova curiosidade por novos tipos humanos. Nesse contexto, muitos diretores empreenderam um verdadeiro mapeamento do território nacional, com especial atenção aos amplos e diversificados territórios das favelas e periferias. *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, filia-se a essa corrente, exaltando o Brasil e a peculiaridade de seu povo. Um aspecto relevante em *Central do Brasil*, por exemplo, e que marca uma estratégia de representação do brasileiro pobre, está na sequência inicial do filme, que apresenta uma série de pessoas analfabetas, recrutadas entre os usuários reais da estação Central do Brasil, bem como na cena da romaria no interior do Nordeste, conferindo à obra um aspecto documental. O filme destaca o analfabetismo do povo, mas também revela certa exaltação humanista do pobre, postura que é reforçada pelo tratamento estético publicitário dado ao filme.

O entusiasmo inicial, no entanto, deu lugar ao realismo das cidades e seus eternos problemas sociais, principalmente os relativos às favelas e periferias, e aborda o tráfico de drogas, a migração nordestina e o abismo entre as classes sociais, fazendo predominar o desencanto e a crítica ao Estado e ao poder instituído. (NAGIB, 2006) *Cronicamente Inviável* (1999), de Sérgio Bianchi, por exemplo, sustenta uma ácida crítica social e ilustra essas contradições do Brasil dos anos 2000.

Para Bentes (2007a), o cinema nacional dos anos 90 trouxe uma mudança no modo de representação de personagens e espaços das periferias e favelas, não significando necessariamente uma melhora (ética e estética) dessas representações. Haveria um discurso ambíguo (reforçado pela mídia), que ora investe numa perspectiva negativa, ora positiva, mas normalmente estereotipada. As favelas (juntamente com os sertões, lugar privilegiado do Cinema Novo) sempre foram os outros do Brasil moderno, “lugar de miséria e de misticismo, dos deserdados, não-lugares”, e ao mesmo tempo uma espécie de “cartão-postal perverso, com suas reserva de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da diversidade” (BENTES, 2007a, p. 242), mas, ainda assim, com grande poder de exercerem certo fascínio sobre o público. Para a autora, favelas e periferias seriam tratadas como “jardins exóticos” pelo cinema brasileiro dos anos 90.

Bentes (2007a), então, desenvolve o conceito de “cosmética da fome”, proposta estética que combinaria um modo de representação “internacional” que valoriza um tipo de imagem sofisticada e de tratamento publicitário, com a exploração de temas locais ou regionais, gerando uma espécie de “glamourização da realidade”. A estilização dos movimentos de câmera, da fotografia, da música e da representação dos atores seria responsável por este hiper-realismo, essa imagem transformada pela ação de uma cosmética. Cenas de violência, então, seriam tratadas com um grau maior de espetacularização graças a esse tratamento estético específico. Essa abordagem estaria, então, no lugar de um cinema que procurou investir num tratamento mais lírico e romantizado da miséria, a exemplo de filmes como *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, que apontam “[...] uma saída pela arte, pela cultura popular, pelo carnaval ou pelo samba.” (BENTES, 2007a, p. 247) A pobreza consumível, transformada em mercadoria, está na base de várias produções contemporâneas, cujas representações da periferia e da favela evocam a espetacularização da violência, fazendo com que os pobres sejam facilmente vistos como elementos desse “jogo espetacular da violência”. (BENTES, 2007) Para a autora, narrativas brutais ajudariam a compor um novo tipo de realismo cinematográfico, no qual impera como espetáculo cenas de pobres matando entre si, de massacres e outros crimes, resultando numa violência destituída de sentido que marca a produção audiovisual contemporânea, na qual os pobres aparecem como os elementos centrais dessas narrativas.

A autora defende as representações desses territórios e personagens da pobreza construídas pelo Cinema Novo, uma vez que seriam mais conscientes da realidade apresentada, assumindo uma ética e uma estética que eliminavam o discurso da vitimização e da denúncia. Filmes como *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *Como nascem os anjos* (1996), de Murilo Salles, trabalham com o espetáculo da impotência e banalização do trágico, não apresentando alternativas de transformação social. Do mesmo modo, a falência ética e a dissolução dos pactos sociais estariam presentes também em produções como *O invasor* (2002), de Bento Brant. *Cidade de Deus* (2002) seria o caso mais exemplar dessa representação espetacularizada das favelas e periferias, reforçando, inclusive, o distanciamento simbólico existente entre centro e periferia,

asfalto e morro. Seu realismo apenas reforçaria clichês e estereótipos acerca dos pobres, negros e favelados, contribuindo para aumentar a impressão de que de fato estes são criminosos e violentos. Ainda segundo Bentes (2007a), a esperança da construção de um contradiscurso atual estaria no campo da produção musical e do videoclipe que se origina das próprias favelas e periferias, considerando que a passagem de objetos a sujeitos do discurso poderia significar uma mudança real – ou pelo menos inovadora – no modo de representação da pobreza e dos pobres no Brasil.

Hamburger (2007) também faz referência ao conceito de espetáculo para abordar o modo como a violência e a pobreza são retratadas no cinema brasileiro contemporâneo, articulando questões políticas e estéticas associadas a filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Cidade de Deus* (2002), *O Invasor* (2003), *Carandiru* (2002), *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) e *Ônibus 174* (2002). Para a autora, esses filmes intensificariam e estimulariam uma “[...] disputa pelo controle da visibilidade” (HAMBURGER, 2007, p. 114) ou “[...] disputa pelo controle da produção da representação.” (HAMBURGER, 2007, p. 124) Em comum, essas produções ressaltam a presença de indivíduos negros e pobres, moradores de favelas e bairros de periferia, ora numa perspectiva ficcional, ora documental, mas que, sobretudo, problematizam uma guerra existente não apenas nos espaços de exclusão e pobreza, mas também uma guerra travada no próprio campo midiático. No que refere à abordagem estética, *Cidade de Deus* se revela distinto principalmente pelo modo como se apropria dos rostos e corpos de atores desconhecidos do grande público e ainda em formação, recurso que “[...] fundamenta a verossimilhança do filme, que dá forma magistral à construção mítica do algo negro e pobre” (HAMBURGER, 2007, p. 123), numa construção ficcional que ressalta, acima de tudo, o linguajar, a postura e a visão de mundo dos jovens moradores das favelas e periferias.

Ainda sobre *Cidade de Deus*, Lúcia Nagib (2003) aponta as principais estratégias usadas na construção realista do filme e de seu elemento mais marcante: a violência. O aspecto realista, segundo Nagib (2003), é elaborado a partir de certos artifícios que conferem uma aparente espontaneidade ao relato fílmico. Um desses artifícios é a própria linguagem utilizada pelos protagonistas – a “língua da bala”, como denomina a autora –, marcada pelas gírias e expressões típicas das favelas e periferias,

que possuem um ritmo próprio e são capazes de gerar sentidos pouco acessíveis às camadas altas e médias da população. Seria essa uma das principais fontes de realismo do filme, reforçada pelo ponto de vista interno contido na obra literária homônima, de autoria de Paulo Lins, que serve de base para a elaboração do filme. “O uso inventivo da gíria, que beira o dialeto, resulta numa linguagem ágil, precisa, sintética, rápida e altamente expressiva do Brasil contemporâneo.” (NAGIB, 2003, p. 142) A atenção com o uso apropriado da língua exigiu a construção de um modo específico de fala que fosse comum aos moradores de favelas e periferias. Em outras produções da mesma época – como no caso de *O invasor* (2001), de Beto Brant, e *Carandiru* (2002), de Hector Babenco –, os diretores recorreram à consultoria do *rapper* Sabotage, então morador de uma favela de São Paulo, para conferir maior realismo às falas dos personagens. Sabotage também atuou em *O invasor*, interpretando a própria figura de um *rapper* da periferia da capital paulista.

A fotografia que impregna a imagem de fortes contrastes e o tipo de montagem fragmentada e composta por cortes secos e rápidos são outros elementos significativos das estratégias de construção deste realismo. O uso da montagem clássica, por sua vez, garante a impressão de realidade. Para Nagib (2003), a violência em *Cidade de Deus* não está necessariamente no conteúdo, mas sim na linguagem, no enredo e na “forma da violência” utilizada para se contar, através do ponto de vista do narrador Buscapé, os episódios da guerra do tráfico de drogas na Cidade de Deus. De acordo com a autora, o tipo de narrativa também contribui para uma concepção fílmica que não provoca efeito de distanciamento. A voz *over* do narrador Buscapé, que inclusive tem o poder de fazer retroceder e avançar a narrativa, congelar imagens e mudar ângulos de observação das cenas, não diminui a impressão de realismo, afinal, sua fala é de um autêntico morador da comunidade, o depoimento de alguém que de fato vivenciou os eventos relatados. Na construção narrativa, “[...] a posição auto-reflexiva de Buscapé tem o efeito mesmo de garantir o efeito realista da *performance* dos atores”, pois o narrador tomou para si a função didática de apresentar e explicar os personagens e suas histórias. (NAGIB, 2003, p. 191) Xavier (2006, p. 141) também chama a atenção para a relação estabelecida entre o narrador Buscapé, a história e o espectador:

Sua fala traz o peso da representação, de alguém que traz o legado de uma comunidade, mas sua presença é frágil quando se pensa em lhe atribuir o papel de expressar a ‘visão de dentro’ entendida como um senso comum partilhado pelos habitantes de Cidade de Deus. Sua condição é singular, seu destino também. O filme confere a ele a aura da exceção, própria a quem se equilibra no fio da navalha e exhibe talentos que lhe permitem se salvar.

Essa voz norteadora de *Cidade de Deus*, segundo Ismail Xavier (2006, p. 154), demonstra a trajetória de sujeitos que se inscreveram no campo da “lei das exceções”, expressando:

Uma tendência do cinema contemporâneo a explorar a contingência como regra de armação de um percurso que é atípico, improvável, e vale como fábula curiosa da sorte, cabendo a nós decidir se tudo se insere num jogo de acasos e probabilidades, como observei, ou se vale perguntar por acenos, dentro dos filmes, que atestam eventual presença de outra ordem de determinações que interferem no modo como as coisas se passam.

Apesar disso, em *Cidade de Deus* o personagem que mais se destaca junto ao público é Zé Pequeno, aquele que encarna a noção de violência e do terror, que se impõe junto aos outros pela força bruta, movido ora pela vingança, ora pela ambição de aumentar seu poderio sobre o tráfico na favela.

No que se refere à estrutura narrativa, um dos índices dessa ausência do tratamento pedagógico nos filmes brasileiros contemporâneos pode estar nas escolhas feitas pelos personagens principais, que por alguma razão se recusam a se enquadrar nos preceitos e no universo do crime, mas que, por outro lado, “[...] não ostenta a consciência moral dos ‘homens de bem’ nem cultua normas sociais proclamadas.” (XAVIER, 2006, p. 142) Esse é um aspecto interessante de ser observado se considerarmos a figura do malandro como personagem bastante representativo no cinema nacional e que assume novos contornos na atualidade. Exemplos desse universo da periferia não necessariamente ligados à violência e ao tráfico de drogas podem ser vistos em *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz. O primeiro conta a história de um triângulo amoroso. Os amigos Deco e Naldinho, que vivem e trabalham na região da Cidade Baixa, na periferia da cidade de Salvador, conhecem a *stripper* Karinna e se apaixonam por ela. O segundo filme recupera um personagem histórico da boemia carioca, narrando a trajetória de João Francisco dos Santos

– negro, pobre e homossexual – até ele se transformar em Madame Satã, mítico personagem da malandragem da Lapa dos anos 30.

Um segundo aspecto de *Cidade de Deus*, ressaltado por Lúcia Nagib (2003), é a “autenticidade” da representação proporcionada pelo elenco – para ela, os “favelados legítimos” –, que revelaria um “[...] ‘real escondido’ que outrora distinguiu os filmes do neo-realismo, mostrando as ruínas da guerra, ou do Cinema Novo, mostrando a miséria do sertão.” (NAGIB, 2003, p. 185) Ainda assim, por se tratar de uma obra de ficção, não se pode falar de um decalque do real. Os moradores das favelas que atuaram na produção passaram por seleções prévias, oficinas, exercícios e trabalhos de preparação de ator, além de terem participado de um curta-metragem – *Palace II* (2001) – que serviu de teste para as interpretações e para o trabalho de direção, cenografia, câmera e montagem, visando “[...] ‘naturalizar’ a representação daquilo que se julgava a ‘realidade’ da favela.” (NAGIB, 2003, p. 186) De todo modo, não se pode negar que a autenticidade da representação em muito se deve à composição das imagens que valorizam o aspecto figurativo de crianças e jovens moradores da favela. Outro recurso associado à construção dos personagens e que contribui para uma maior verossimilhança é a filmagem em locações reais. As próprias comunidades, favelas, periferias, morros, vielas, casas, etc., servem de cenário para as histórias. Isso tem sido uma tendência em diversas produções audiovisuais recentes, mas não é uma novidade. Como já citado, essa estratégia marcou tanto o Neorealismo italiano, que tinha como locação constante casas e bairros populares e as paisagens da Itália pós-guerra, como o Cinema Novo, que utilizava o Sertão e a favela como cenários recorrentes. (FABRIS, 1996; NAGIB, 2003) *Assalto ao trem pagador* (1961), de Roberto Farias, e *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, são exemplos de produções que utilizaram a favela real como cenário.

O *Orfeu* dos anos 90, de Cacá Diegues, cria uma favela idealizada, mas que é confrontada pela dimensão realista do filme: a representação do lado negativo do morro, referente aos traficantes e assassinos que aterrorizam os moradores de bem. Esse elemento enfatiza a questão da exclusão social, presente também em *Cidade de Deus*. (NAGIB, 2006) A autora chama a atenção para o tipo de caracterização de Orfeu nesse filme. O personagem é interpretado por um ator negro e vive numa favela,

mas os problemas de classe e raça parecem não existir para este Orfeu tipicamente brasileiro.

Habitante do ponto mais privilegiado do morro, de onde se vê um Rio de Janeiro de cartão postal, Orfeu é uma espécie de dândi e exhibe uma coleção de camisas e ternos finos, os cabelos cuidadosamente trabalhados em tranças, óculos de leitura que lhe dão um ar intelectualizado, celular sempre na mão como um executivo e um laptop de última geração onde compõe suas canções. (NAGIB, 2006, p. 122)

Há uma espécie de naturalização da cor de pele e do *status* social, como se o personagem Orfeu sempre tivesse sido negro, favelado e brasileiro “[...] neutralizando-se eventuais sugestões de protesto.” (NAGIB, 2006, p. 123) A questão racial aqui parece não ser um problema central, e a nova condição de vida dos personagens mostra como *Orfeu* se distancia dos filmes sociais brasileiros dos anos 50. Segundo a autora, a inserção de elementos reais, que enfatizassem a existência de exclusão social e conflitos de raça ou classe, destituiu, pelo menos em parte, a aura mítica associada ao personagem original. O mundo perfeito de Orfeu entra em choque com certos contrapontos realistas. Nessa produção, a realidade da favela se revela pelo cotidiano de violência e o “paraíso órfico” dura o período do Carnaval. O fato de Orfeu e Eurídice serem mostrados, na última imagem do filme, sambando juntos no desfile do Carnaval, negaria uma dimensão realista e reafirmaria a realidade do mito em defesa de uma visão positiva da favela e de seus moradores. (NAGIB, 2006)

O aspecto realista ganhou nova conformação no cinema brasileiro contemporâneo, devido, em grande parte, às próprias mudanças no contexto socio-histórico. O aumento da violência urbana e a intensificação do tráfico de drogas e do crime organizado nas favelas e periferias das grandes cidades provocaram mudanças no modo como a imagem desses espaços passou a se configurar. O que fica evidente, contudo, é uma maior visibilidade das favelas e periferias, seja através da mídia jornalística, seja através do cinema e da teleficção, como veremos adiante.

No campo do documentário, alguns filmes também se tornaram referência no que tange às representações de personagens das favelas e periferias, sujeitos excluídos, subalternos, ou simplesmente o “povo”.

Desde seu surgimento, filmes documentais têm sido amplamente utilizados como instrumento de denúncia de situações de exclusão e descaso social, ou para retratar o modo de vida das classes populares e grupos sociais em condições de subalternidade, dando voz àqueles que se contrapõem ao poder vigente (grupos revolucionários, movimentos contestatórios, etc.) ou mesmo ao cidadão comum, que está fora das esferas do poder instituído. Ainda nas décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, as *Workers' Film and Photo Leagues* produziam trabalhos sobre greves e outros movimentos pertinentes ao universo da classe operária. Grupos semelhantes surgiram em outros países, e também nas décadas seguintes, muitas vezes aliados ao Partido Comunista. Ao produzir filmes que retratavam conflitos sociais e manifestações populares, se identificavam com causas humanitárias e assumiam certo engajamento de esquerda, seguindo a vanguarda política da época. (NICHOLS, 2005) Nesse tipo de trabalho, prioriza-se a voz da coletividade, retratando um grupo específico, mesmo que a partir de uma perspectiva particular.

No Brasil, pelo menos desde os anos 60, observa-se uma produção documental contínua fortemente dedicada às questões sociais. Alguns filmes se tornaram referência, como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, que trata da história de um quilombo formado em meados do século XIX por escravos libertos no sertão da Paraíba; *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que trata da migração de nordestinos para São Paulo; *Migrantes* (1972) e *Greve* (1979), de João Batista de Andrade; entre muitos outros. Parte dessa produção documental se caracterizou por seguir um gênero cinematográfico que Bernardet (1985) chama de “modelo sociológico”. Filmes baseados neste modelo – que, em última instância, constrói tipos sociológicos a partir de pessoas anônimas – entram em crise nessa mesma década devido a diversos fatores, incluindo o aparecimento das minorias que colocaram em evidência a questão do outro e também preocupações de ordem estética e ideológica. Neste contexto, é possível encontrar uma vasta produção de filmes dos anos 60 e 70 que procuram retratar grupos sociais vistos como excluídos, muitas vezes representado pelo povo, como camponeses, operários, trabalhadores do campo e da cidade, manifestações culturais populares, greves e manifestações.

O trabalho autoral de Eduardo Coutinho, que se inicia ainda nos anos 60 com o início das filmagens de *Cabra marcado pra morrer* (1985), vai se caracterizar por evitar esse modelo sociológico. Na década de 1980, o diretor filma *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), revelando um universo que se diferenciava bastante das favelas da década de 60, cenário que não fazia parte da produção documental do Cinema Novo. (LINS, 2004) Embora o foco do documentário fosse os moradores e seus relatos de vida, a questão da violência está presente nas falas dos entrevistados e o tráfico de drogas já surgia como um reflexo das condições precárias da vida na favela. Um dos entrevistados entra para o tráfico de drogas pouco tempo depois, mais tarde tornando-se conhecido na mídia como o traficante Marcinho VP.

De todo modo, *Santa Marta* (1987) não é um filme que intensifica imagens de miséria e violência. Pelo contrário, preocupa-se em retratar o cotidiano da favela, com referências à cultura popular e à variedade dos tipos humanos. A montagem de *Santa Marta* (1987) contribui para relativizar a vida nas favelas e periferias, evitando construir tipos sociais pré-determinados ou estereotipados, que poderiam fortalecer generalizações acerca de determinados grupos sociais. O trabalho de Coutinho, portanto, busca desconstruir tipos sociológicos, de modo a não criar representações “fechadas” dos personagens. O esquema narrativo adotado, que valoriza depoimentos tomados ao acaso (ao invés de depoimentos de especialistas ou uma voz *over* explicativa), permite que os moradores possam ter (e mostrar) outras possibilidades de ser e estar no mundo. A favela, nesse tipo de construção, acaba se revelando um lugar rico em contradições, com aspectos positivos convivendo com os negativos. (LINS, 2004; RAMOS, 2008)

Em *Boca de Lixo* (1992), Coutinho se depara com o desafio de evitar clichês históricos da pobreza ao filmar o cotidiano de um grupo de catadores de lixo de São Gonçalo, no Rio de Janeiro. O diretor busca então criar “[...] uma imagem compartilhada, entre quem filma e quem é filmado.” (LINS, 2004, p. 88) O recurso de mostrar as imagens dos personagens a si mesmos viabiliza uma aproximação efetiva com esses trabalhadores e com a imagem que eles têm de si mesmos. Desse modo, Coutinho recusa um olhar complacente sobre a realidade e por isso evita apontar soluções fáceis e pré-definidas em seus documentários. Embora o lixão seja o local de trabalho dos protagonistas, a miséria não

é o centro da narrativa e não se torna espetáculo. Mais uma vez, o foco recai sobre as personalidades e as singularidades de cada um dos entrevistados. (LINS, 2004; RAMOS, 2008)

Já em *Babilônia 2000* (2001), a atenção se volta para a vontade dos moradores do morro da Babilônia de se expressarem ao fazerem um “balanço” de suas vidas na virada para o ano 2000. A variedade de discursos que se originam dos muitos relatos individuais do cotidiano compõe uma trama de aspectos singulares e coletivos, particulares e gerais, que contribui para reforçar o “caráter social da fala”. (LINS, 2004)

Nos filmes de Coutinho, os moradores da favela não estão condenados a nada. Encontram-se evidentemente inseridos num contexto histórico, sofrem de males comuns, possuem um perfil sociológico, mas de maneira nenhuma se reduzem a ele. A vida de quem vive na favela é efetivamente dura e está sujeita a diferentes poderes e violências, mas é assim de diferentes formas, e é também uma infinidade de outras coisas. Ambiguidades e sentidos múltiplos não são ‘resolvidos’ na montagem; as contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado. (LINS, 2004, p. 72)

Em *Babilônia 2000* (2001) também não se trabalha com generalizações acerca das expectativas do sujeito pobre, morador da favela, mas com a singularidade de cada entrevistado. Trata-se de uma concepção moderna de produção documentária, que evita ir ao “objeto/sujeito” com noções pré-estabelecidas a respeito da sua realidade. Um aspecto evidente no documentário é o fato dos personagens entrevistados normalmente enfatizarem em suas falas a relação afetiva que mantêm com o morro, com o lugar onde vivem, ressaltando com clareza o discernimento que possuem acerca das diferenças dos moradores do morro e do asfalto. Numa das cenas, uma mulher ironicamente pergunta aos documentaristas se é mesmo a pobreza que eles desejam filmar. Numa outra cena, o vendedor de coco na praia se mostra indignado com a situação das pessoas mais pobres no Brasil. Na sequência final, durante a festa do ano novo, alguns moradores se postam ante a câmera para denunciar que a sociedade nutre forte preconceito contra os moradores dos morros e favelas e convidam os documentaristas a participarem da festa com eles.

O ambiente de proximidade com o lixo e com a pobreza também aparece em *Estamira* (2004), de Marcos Prado, porém tendo como foco a história de vida de uma personagem principal, Estamira, uma mulher

que durante anos trabalhou num lixão do Rio de Janeiro. O documentário retrata seu cotidiano no local de trabalho, os conflitos na família e o tratamento para controlar os sintomas de sua psicopatologia. Mesmo que invista numa “composição estética do abjeto” (RAMOS, 2008), o fato é que esse documentário aborda a questão da exclusão não somente a partir do tema da pobreza, mas também da loucura.

Outras produções documentais são nitidamente marcadas pela abordagem dos problemas sociais pelo viés da criminalidade e da violência.

Notícias de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, procura apontar as possíveis causas e soluções para o problema de tráfico de drogas no Brasil através de depoimentos de representantes de diversos setores da sociedade: policiais, autoridades públicas, integrantes do crime organizado, moradores das favelas e especialistas.

O impacto causado por *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento, se deve, em grande parte, ao fato desse filme ter sido realizado com imagens feitas pelos próprios detentos do Carandiru para registrarem o cotidiano dentro do presídio, que veio a ser demolido pouco tempo depois das filmagens. Nesse aspecto, o argumento do filme é construído não apenas levando em consideração as falas dos presidiários, mas também suas próprias construções imagéticas do espaço onde vivem. Nota-se que a tentativa de “humanização” dessas pessoas – através do processo de aproximação com o “objeto/sujeito” retratado e de valorização de suas capacidades – contrasta com as imagens cruas da violência que os cerca. Ainda assim, para Ramos (2008), o que prevalece nesse documentário é a imagem do “popular criminalizado”, que contribui para uma “naturalização” do horror. A estratégia de dar a câmera aos presidiários se constitui num dispositivo que permite a produção de depoimentos diversificados e carregados de espontaneidade, reveladores de um universo pouco confortável aos olhos da sociedade.

Ônibus 174 (2002), de José Padilha, é construído com base em duas narrativas: o sequestro do ônibus 174, ocorrido no Rio de Janeiro, em 2000, e a trágica história de vida do próprio sequestrador, Sandro do Nascimento, que havia sido um típico menino de rua e que sobreviveu ao massacre da Candelária, em 1993, quando vários meninos de rua foram assassinados por policiais. O diretor recorre a uma reconstituição

da vida de Sandro, desde sua infância até o episódio do sequestro, e em paralelo constrói uma narrativa de ascendente tensão ao mostrar imagens reais da cobertura televisiva do episódio, incluindo o sofrimento das reféns ameaçadas e as cenas em câmera lenta do momento exato da morte de uma delas e do próprio Sandro.

Gênero pouco privilegiado na TV aberta, o documentário ganhou grande destaque com a exibição de *Falcão, meninos do tráfico* no programa *Fantástico*, na Rede Globo, em março de 2006, fato que desencadeou não apenas uma ampla discussão pública sobre a questão do tráfico de drogas e da violência, mas também sobre uma realidade pouco conhecida da classe média e da elite brasileira. Esse filme possui um caráter particular também por ter sido realizado por pessoas que, ao contrário dos diretores das obras analisadas anteriormente, fazem parte do próprio contexto retratado. Foi dirigido pelo *rapper* MV Bill e produzido por Celso Athayde, ambos criadores da CUFA do Rio de Janeiro.

Produzido em vídeo digital, o documentário foi gravado entre os anos 1998 e 2003, em diversas periferias e favelas de grandes cidades brasileiras, e aborda o universo de meninos que trabalham no tráfico de drogas. *Falcão* contou com estrutura semiprofissional de produção e filmagem. Tem cerca de uma hora de duração e, após ser exibido pela primeira vez na TV, passou a ser comercializado em DVD. O principal objetivo do filme, segundo seus realizadores, foi “[...] mostrar, sem cortes ou edições espetaculares, o lado humano destes jovens. Suas razões, suas angústias, suas loucuras, seus sonhos, suas maldades, afabilidades e contradições.” (ATHAYDE; MV BILL, 2006, p. 9)

A crueza dos relatos dos meninos entrevistados – os que cumprem a função de vigilantes noturnos, os “falcões” na “cadeia produtiva” do tráfico de drogas – ajuda a construir um mundo histórico permeado pela criminalidade e pelo abandono. O encadeamento dos discursos nos leva não necessariamente a pensar no descaso ou na impotência das autoridades, do Estado ou da sociedade frente ao problema do tráfico no Brasil (trabalho muito bem realizado por João Moreira Salles no documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), pelo contrário, o foco está na fala dos jovens integrantes do tráfico como forma de denunciar essa realidade. “Tanto a fala de seus realizadores quanto a construção narrativa do próprio vídeo deixam claro que não há intenção de tratar do problema do tráfico como um todo.” (KORNIS, 2006, p. 221) Para

além das questões conjunturais, o que se enfatiza são as histórias pessoais, o drama de cada um dos jovens encapuzados e armados, cujas vidas estão sob constante ameaça. É a morte que está à espreita. O que prevalece é a falta de perspectivas, de esperanças, de soluções. Se, por um lado, a recorrência do discurso dos falcões parece minimizar essa dimensão trágica, já tão incorporada ao cotidiano de cada um deles, isso, porém, não elimina o aspecto trágico dessa realidade, que é reforçado pelo tratamento estético dado às imagens. A composição das cenas privilegia um tipo de imagem mais embaçada, desfocada e sem nitidez, composta por fragmentos de corpos e *closes* de partes dos rostos dos entrevistados, na maioria das vezes para evitar a identificação dos meninos-falcões. Em grande parte, as imagens também são escuras, pois muitas das entrevistas foram feitas à noite, para mostrar onde e como atuam esses jovens. Essa representação se contrapõe de certa forma àquela estabelecida em *Cidade de Deus*, por exemplo, que se destaca pelo hiper-realismo resultante do uso de imagens marcadas por uma nitidez “brilhante”, com alto contraste, e trabalhadas com o uso de filtros e recursos de pós-produção. (HAMBURGER, 2007) Para Ramos (2008), esse tipo de tratamento que reserva as identidades dos meninos sugere certo pudor na representação deste outro que coincide com a origem dos realizadores. Por isso, o filme intensificaria essa criminalização do popular.

Outro aspecto a ser assinalado são as condições de exibição e de consumo de *Falcão* na televisão aberta, principalmente pelo fato de ser apresentado como “documento de uma realidade social”. [2] A construção narrativa dessa primeira exibição deve ser entendida como um discurso articulado entre “[...] o filme propriamente dito, as entrevistas que antecedem a sua exibição, as falas dos apresentados dos três blocos em que esta se divide, e os depoimentos de teledramaturgos, cineastas e escritores na parte final do programa.” (KORNIS, 2007, p. 222) Nesse sentido, esse produto diferenciado, produzido por pessoas de dentro da favela, acabou sendo remodelado e enquadrado de acordo com a perspectiva e a forma de apresentação do *Fantástico* ao ser exibido na TV aberta. Ainda assim, o filme mantém o choque provocado pelas falas e

[2] Essa caracterização da maneira como o público tem acesso à obra e a consome também deve ser observada na análise das produções audiovisuais das periferias e favelas, pois, como já foi assinalado, o discurso associado às obras muitas vezes tem continuidade, ou é reforçado, na esteira das falas de seus realizadores e agentes exibidores.

imagens que reúne, cumprindo o objetivo de questionar certa glamorização das favelas e periferias.

Embora o documentário seja estruturado a partir de uma forma dramática que visa envolver e comover o público – não buscando necessariamente desvendar o problema das crianças envolvidas no tráfico com base em outras versões sobre essa questão –, o diretor MV Bill ressalta as singularidades de seu produto frente a outros similares reforçando o fato de que o documentário traz a voz de dentro das favelas e periferias e que não trata o problema social como espetáculo. Por isso, defende que *Falcão* seria um tipo de documento mais legítimo. O mesmo discurso é evidenciado na introdução do documentário, quando ele aparece dentro de um ônibus explicando suas intenções com esse trabalho, e também em outras sequências.

A presença do entrevistador no vídeo, em alguns casos, e seu próprio depoimento, em outros, valorizam a noção de um discurso ‘que vem de dentro’, reiterando a proximidade do diretor com aquele universo. Imagens com voz em *off* se alternam com outras sincronizadas com a fala dos jovens. (KORNIS, 2007, p. 224)

A fala de MV Bill presente no interior do documentário e no momento da apresentação do vídeo no programa *Fantástico* reforça sua “[...] voz de autoridade, de quem vem ‘de dentro’, e nesses termos substitui a voz do cientista social, que não teria o conhecimento da realidade tal como ela é.” (KORNIS, 2007, p. 225) Essa construção estabelece, ao mesmo tempo, uma relação de alteridade no interior do universo dos entrevistados ao apresentar MV Bill como morador da favela, porém não como integrante do tráfico.

Portanto, relações de estranhamento e reconhecimento frente às favelas e periferias visitadas convivem nesse documentário. Para Hamburger (2007, p. 116), “[...] esse estranhamento se manifesta no contraste entre a figura nítida, explícita, lícita e vitoriosa de Bill e o embaço que envolve os meninos do tráfico.” Por outro lado, o reconhecimento, reforçado por um discurso que vem de dentro da periferia e da favela, é marcado pela presença do entrevistador no vídeo (em alguns casos) e do seu próprio depoimento no início do filme, o que reitera a proximidade do diretor com aquele universo. (KORNIS, 2006) O contraste entre o estranhamento e o reconhecimento na relação realizador

versus objeto são sugeridas pelo contraste entre “[...] a figura nítida, explícita, lícita e vitoriosa de Bill e o embaço que envolve os meninos do tráfico.” (HAMBURGER, 2007, p. 116) Por isso, ele também se mostra como um investigador social dentro de um território a ser descortinado, embora este lhe seja familiar. Esses elementos reforçam um ineditismo, uma legitimidade e uma autenticidade do produto, que são amplificados tanto pela mídia quanto pelo próprio realizador.

Para Hamburger (2007), as estratégias narrativas de *Falcão* guardariam alguma semelhança a dos documentários que seguem o “modelo sociológico” descrito por Jean Claude Bernardet (1985) e, de certa forma, já conduzem a uma interpretação do mundo histórico apresentado, muitas vezes confinando seus personagens a apenas uma possibilidade de ser e estar no mundo. No entanto, não possui uma narração em *off* explicativa que conduz a interpretação do mundo histórico. Os depoimentos dos meninos entrevistados é que dão suporte ao discurso defendido pela voz narrativa, constituindo o argumento condutor do filme.

Pelo menos nesses trabalhos documentais mais emblemáticos, a fala de diferentes atores sociais é o material básico para a condução das narrativas, mesmo que a partir de diferentes estratégias de aproximação com o objeto/sujeito retratado/problematizado, de distintas escolhas estéticas e concepções de montagem. Os documentários não procuram uma verdade, mas apresentam questões incômodas ao público, que precisa se deparar com o horror causado pelo permanente processo de exclusão social do país. Descarta-se um tipo de abordagem comum ao modelo sociológico de documentário descrito por Bernardet (1985) para se adotar uma perspectiva menos pré-formatada acerca da realidade, que é constantemente relativizada através de suas próprias contradições. Contudo, como já assinalado, nota-se uma ênfase na figura do “outro popular” e na articulação entre pobreza, criminalidade e violência, “[...] oscilando entre elegia e louvação, de um lado, e criminalização, do outro, no espaço do horror e da culpa.” (RAMOS, 2008, p. 207)

Vejamos, então, quais são algumas das características que marcam um conjunto de produções cinematográficas contemporâneas brasileiras que trazem representações de favelas e periferias urbanas e de seus moradores:

- a) Preferência por construções realistas, em detrimento de uma linguagem mais alegórica (muito embora autores como Ismail Xavier considerem o “ultrarrealismo” de *Cidade de Deus* um recurso que se aproxima do alegórico);
- b) Forte adesão a uma abordagem documental, buscando efeitos de verossimilhança, no sentido de demonstrar maior aproximação ou incorporação do objeto retratado;
- c) Aproximação com o objeto retratado também através da incorporação de elementos reais (locações, modos de expressão verbal e corporal, música, roupas, elenco formado por atores das comunidades, relatos, consultorias, uso de profissionais locais na produção, etc.);
- d) Construções narrativas menos dicotômicas, que procuram dar conta da complexidade dos atores sociais envolvidos, sejam em histórias de ficção ou documentários – apesar de algumas narrativas trazerem a oposição entre os que aderem e os que não aderem à criminalidade para sobreviver;
- e) Temática que procura abordar dramas pessoais tendo como pano de fundo os conflitos sociais nos centros urbanos, englobando um ou mais desses elementos: juventude, comunidade, identidade, cultura, trabalho, preconceito social/racial, pobreza, violência, tráfico de drogas, criminalidade, segurança pública/polícia, entre outros.

No caso dos filmes de ficção, o fato das produções serem realizadas em locações reais, nas favelas e periferias, utilizarem atores egressos desses espaços, realçando sua linguagem específica, seus modos de vestir e de interagir com seu próprio lugar de origem, é um aspecto bastante ressaltado em diversas críticas e análises, como já demonstrado, e de certa forma reflete uma disposição dos realizadores de incorporarem o trabalho no campo da cultura (música, artes cênicas, audiovisual, fotografia, etc.) que já vem sendo desenvolvido nas periferias e favelas. Essa maior aproximação com o objeto retratado, contudo, não representa uma padronização. Pelo contrário, há uma variedade de abordagens

referentes principalmente às construções narrativas e às articulações discursivas.

Inovações na televisão e o redescobrimento do Brasil

Somente a partir dos anos 90 a televisão veio encampar definitivamente a exploração geográfica que o cinema nacional já vinha empreendendo.

No início dos anos 90, o telejornal *Aqui, Agora*, no SBT, com reportagens *in loco* que privilegiavam os problemas do cotidiano de bairros populares e dos cidadãos de baixa renda, criou uma maior aproximação com aquela que é a realidade da maioria da população. A câmera instável e em movimento permanente, acompanhada de uma constante descrição dos fatos feita pelo repórter-narrador, marcou não apenas um tipo diferenciado de narrativa jornalística, mas também de abordagem da realidade do dia a dia dos grandes centros urbanos e de seus habitantes, embaralhando “[...] as noções estritas de espaço público e privado que guiaram o telejornalismo brasileiro até então.” (HAMBURGER, 2005, p. 124)

Na extinta TV Manchete, a novela *Pantanal* (1990), de Benedito Ruy Barbosa, revelava aspectos da região Centro-Oeste do Brasil, até então desconhecida do resto do país, ao mostrar não apenas as paisagens do Pantanal, mas também modos de vida e peculiaridades regionais. A novela, que promoveu a música sertaneja, “[...] propunha uma viagem ao ‘coração do Brasil’ em busca de um saber popular regional.” (HAMBURGER, 2005, p. 125)

Alguns fatores contribuíram para que “outros Brasis” começassem a fazer parte da programação da TV a partir dos anos 90: a crescente diversificação da estrutura das telecomunicações, a introdução da TV a cabo, a disseminação de aparelhos de videocassete, as transmissões via satélite e a internet. (HAMBURGER, 2005) Esses e outros aspectos também acirraram a competição entre as emissoras de televisão aberta, forçando-as a criar novos formatos e a diversificar o conteúdo da programação. Nos anos 2000, as emissoras já disputavam o mercado publicitário em condições bastante similares e a convergência tecnológica

e midiática torna-se um dos fatores mais importantes nessa disputa. Passa-se, então, a investir em formas de ampliar a interatividade com o público. A internet, por exemplo, mais do que provocar uma relativa diminuição da audiência da TV, possibilitou o surgimento de novos produtores de conteúdo, com os quais as emissoras cada vez mais querem interagir.

Teleficção: periferias e favelados no centro das narrativas

No que se refere a produtos de ficção, a televisão brasileira começa a dar mais ênfase às questões sociais, com foco nas camadas mais pobres, ainda a partir dos anos 80. (HAMBURGER, 2005; SOUZA, 2004)

O ressurgimento da crítica social nas telenovelas, por exemplo, ocorre a partir da segunda metade dos anos 80, quando diversas telenovelas exibidas na Rede Globo começaram a inserir nas tramas temas de caráter social, centrando-se na representação do popular através de determinados personagens e núcleos. (SOUZA, 2004) Além de *Rei do Gado* (1996), de Benedito Ruy Barbosa, que trazia para o centro da narrativa uma trabalhadora rural pobre, outras telenovelas do horário nobre da maior emissora da televisão brasileira também buscaram reproduzir “[...] atos e situações típicas das classes populares numa sociedade marcada por intensas desigualdades sociais matizadas por um processo complexo de modernização.” (SOUZA, 2004, p. 13) Em *Renascer* (1993), também de Benedito Ruy Barbosa, tinha o personagem pobre central, Tião Galinha, e a trama girava em torno da questão agrária. No contexto urbano, *Pátria minha* (1994), de Gilberto Braga, abordou as polêmicas em torno dos direitos dos favelados sem-teto, enquanto *A próxima vítima* (1994), de Sílvio de Abreu, problematizou os direitos sociais dos meninos de rua.

No que se refere à adesão a um tipo de representação realista, as telenovelas que se propunham a retratar a pobreza se caracterizam por uma busca da verossimilhança, relacionada à construção dos personagens, do espaço cênico e da trama, em sintonia com os problemas reais da sociedade. Especificamente sobre o trabalho do novelista Benedito Ruy Barbosa, que se autodefinia como um autor realista, Maria Souza (2004, p. 203) afirma que:

Representar o povo, o pobre, o trabalhador seria ser capaz de traduzir a verdade de seus problemas sociais, a esperança e a tragédia imanente a sua realidade. Nessa medida, quanto mais verossímil e realista for a trama e os personagens, mais o escritor se aproxima do seu objetivo enquanto representante dos interesses populares.

Nesse sentido, autores que se definem como realistas, como é o caso de Benedito Ruy Barbosa, desenvolvem uma forma de trabalho pautada “[...] em observações diretas e convívio com as classes populares, em levantamento de dados fidedignos e autênticos sobre seus modos de vida, modos de falar, pensar, sentir, cantar” (SOUZA, 2004, p. 204), que têm como meta buscar certa autenticidade. Em sua pesquisa, Maria Souza (2004) demonstra ainda que certos realizadores defendiam a telenovela como meio de reflexão e discurso crítico e centravam suas atenções sobre os conflitos da vida real que passavam pela “[...] pobreza, as experiências de dominação e submissão, os conflitos familiares” ou ainda pelas “tragédias advindas da falta de trabalho.” (SOUZA, 2004, p. 223) Também se pode notar uma preocupação com o modo de abordar os aspectos negativos e positivos do popular, contradições que serão trabalhadas nas produções audiovisuais de periferias e favelas, como demonstram as análises apresentadas no último capítulo.

A produção ficcional da Rede Globo instaurou uma tendência ao posicionamento de viés humanitário com relação a questões de caráter social, traduzida, em certa medida, pela incorporação, a partir da segunda metade dos anos 90, de novos atores sociais, novos cenários, e novas problemáticas da vida social. (KORNIS, 2007) Nesse processo, favelas e periferias ganharam lugar de destaque em diversas produções televisivas no Brasil nos últimos anos. Espaços e personagens antes relegados às margens da narrativa passaram a figurar entre os elementos principais do enredo. (LOPES, 2008)

A periferia como “personagem central” chega ao horário nobre da Rede Globo em 2007, quando a novela *Duas Caras*, de Aguinaldo Silva, traz para o núcleo principal da história a comunidade da Portelinha, uma típica favela carioca, recriada numa cidade cenográfica, que interage com todos os outros núcleos da trama. Antes disso, a novela *Senhora do Destino* (2004/2005) também chegou a abordar o tema da pobreza, do tráfico de drogas e da vida na favela, mas apenas de forma secundária na trama. A criação da favela da Portelinha, inspirada na favela carioca

Rio das Pedras, tem como proposta contrapor-se à representação da favela como centro de violência e crime, o que tem levado a uma imagem de criminalização de seus moradores. Mas, ao enfatizar o cotidiano normal desse típico espaço urbano, o autor de *Duas Caras* instalou no país uma polêmica discussão sobre as consequências dessa sua comunidade imaginada. O autor rebate as críticas argumentando que “favela é um bairro como qualquer outro”, “lugar de trabalhador”, com “[...] pessoas que têm problemas como todo mundo tem.” (LOPES, 2008, p. 120)

A novela *Vidas Opostas*, exibida na Rede Record entre 2006 e 2007, também teve como tema a violência urbana e o universo do tráfico de drogas num morro do Rio de Janeiro, causando grande repercussão junto ao público. (LOPES, 2008) No início de 2009, a Record novamente investe no universo do tráfico de drogas e das favelas ao lançar a série *A lei e o crime*, na esteira do sucesso do filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, e apostando na ideia de que “[...] tematizar a periferia pode ser um bom negócio.” (MATTOS, 2009)

Na mesma emissora, o capítulo do dia 27 de abril de 2009 de outra novela, *Promessas de Amor*, mostrou uma perseguição em meio a uma favela carioca, na qual o agente Ferraz, junto a outro policial, ambos fortemente armados, procuravam por lobisomens a fim de eliminá-los. Num dos becos da comunidade, o agente assassina impiedosamente um casal de moradores da favela, desconfiado de que poderiam ser mutantes perigosos. Antes de ser morto, o morador questiona a atitude intempestiva e acusatória do agente, argumentando que a favela não é lugar só de “pessoas ruins”, que ali também havia gente boa e trabalhadora e que o policial não poderia julgá-los como criminosos só porque eram pobres e moradores da favela. O cenário da favela, desse modo, passa a fazer parte das narrativas das novelas, mesmo quando não está no centro da trama.

É possível afirmar que a migração da periferia para tema central de telenovela está associada a um movimento cultural contemporâneo na sociedade brasileira que tem se valido de produtos audiovisuais para tratar de questões profundas e polêmicas acerca da desigualdade social e de suas consequências. (LOPES, 2008, p. 116)

Outras experiências desenvolveram abordagens marcadamente diferenciadas sobre a periferia ao investir num discurso positivo,

associado às ideias de diversidade cultural, espírito comunitário, criatividade, solidariedade, em oposição à violência, desigualdade, criminalidade, exclusão (embora esses aspectos possam estar presentes). Houve, portanto, tentativas de construir outros modos de representação da realidade específica dos moradores de bairros de periferia e de favelas.

Ainda segundo Lopes (2008), a primeira série de televisão a apresentar a periferia como tema central foi a *Turma do Gueto*, coprodução da Rede Record com a produtora Casablanca, exibida entre 2002 e 2004. Idealizada e protagonizada pelo cantor popular Netinho, a série contava com um elenco de maioria negra e teve boa recepção da crítica e do público.

A série *Cidades dos Homens*, produção independente da O2 Filmes e exibida na Rede Globo entre 2002 e 2005, é um desses produtos mais representativos, pois introduziu uma nova temática, novos atores, falas e cenários na produção ficcional televisiva. Além disso, por manter certa proximidade temática com os curtas-metragens estudados nesta pesquisa, merece uma maior atenção neste capítulo. A série é uma espécie de desdobramento do filme *Cidade de Deus* (2002) e contou com os mesmos criadores, equipe e atores (estes últimos integrantes da ONG Nós do Cinema) da produção cinematográfica de Fernando Meirelles. A equipe de roteiristas da série incluiu Jorge Furtado, Kátia Lund, Paulo Lins, Guel Arraes e Regina Casé. O sucesso da série resultou no filme homônimo de Paulo Morelli, lançado em 2007. A série narra diversas situações do cotidiano vividas pelos personagens centrais da trama, os garotos Acerola e Laranjinha, moradores de uma favela no Rio de Janeiro. As crônicas diárias retratadas colocam a guerra do tráfico como um dos complicadores na vida dos protagonistas, mas não somente. Há ainda os conflitos internos típicos de adolescentes, a luta para sobreviver, a relação com a família e com as garotas.

Segundo depoimentos dos diretores e roteiristas do seriado, uma realidade bastante verossímil estaria ali sendo mostrada se não só porque as locações eram nos próprios morros, mas sobretudo porque os relatos eram de seus habitantes. Seriam assim as imagens 'reais' e as vozes 'de dentro' que conferiam autoridade a uma produção televisiva voltada para essa nova temática. (KORNIS, 2007, p. 229)

A voz *over* também apresentaria uma dimensão moral que reforça “o caráter pedagógico” presente na construção narrativa da maioria dos episódios. (KORNIS, 2007) A violência e o tráfico de drogas, que estão entre os temas mais recorrentes em quase todos os 19 episódios (e que muitas vezes são abordados a partir dessa perspectiva pedagógica de fundo moral), são retratados de diversas maneiras e várias situações de conflito surgem nesse contexto. Todavia, os episódios também trazem situações que envolvem problemas financeiros, relacionamentos amorosos, conflito familiar e a ausência da figura paterna na vida de Acerola e Laranjinha (que será um dos elementos centrais no filme *Cidade dos Homens*), “[...] ampliando o repertório de aspectos da realidade contemporânea ali retratados.” (KORNIS, 2007, p. 233) A questão do preconceito racial contra os protagonistas, por outro lado, aparece apenas em algumas breves cenas ao longo da série.

Para Kornis (2006), não há a intenção de narrar um cotidiano de necessidades materiais e/ou de suas relações familiares; pelo contrário, esses aspectos nem foram mencionados, e o próprio tratamento da precariedade da favela, em relação às condições de vida de seus moradores, não aponta para uma descrição do que é a pobreza na favela. É o olhar do jovem sobre suas próprias vidas e sobre a realidade que os cerca, o elemento determinante na construção da narrativa em *Cidade dos Homens*, mais do que realçar possíveis mazelas. Estas, quando aparecem em forma de obstáculo, estão normalmente associadas à violência do tráfico de drogas. Suas aventuras em geral ganham um desfecho que prioriza certa vitória moral, condizente com o bom caráter dos dois personagens, que são, antes de tudo, bem-intencionados. Além disso, a ação dramática da série se estrutura no sentido de amenizar os conflitos sociais. Na narrativa das aventuras de Acerola e Laranjinha “[...] está presente uma pedagogia de caráter moral que se afirma no tratamento de questões sociais e culturais, e que se firma sobretudo nos desfechos da maior parte dos episódios.” (KORNIS, 2006, p. 138)

No que tange o tratamento formal, a série incorpora recursos narrativos pouco usados em telenovelas e minisséries, como a agilidade e o humor e o jogo entre ficção e realidade. Essa tentativa de priorizar o olhar desses jovens favelados, de colocar em evidência sua visão de mundo e o modo como se relacionam com a sociedade, é um dos grandes méritos de *Cidade dos Homens* (2007), aspecto que apenas reforça a

ideia sugerida nesta pesquisa, que é a busca de uma maior aproximação com este outro, morador de favelas e periferias. Alguns recursos de construção de verossimilhança utilizados em *Cidade dos Homens* (2007) podem ser destacados: i) o tratamento naturalista associado à presença de atores moradores das próprias favelas (em sua maioria, egressos do grupo *Nós do Morro*) e à utilização do próprio território da favela como locação central; ii) a gestualidade e o tipo de linguagem adotada pelos personagens; iii) uma voz *over*, que funciona como registro documental em determinados momentos; iv) o emprego de um recurso documental, em alguns episódios, que se constitui, por exemplo, na inclusão de entrevistas com integrantes do movimento *hip-hop* e o relato dos próprios atores sobre mortes reais ocorridas no morro.

A série *Antônia*, também exibida na Rede Globo, em 2006, tem como protagonista um grupo de quatro cantoras de *hip-hop*, negras, pobres e moradoras de um bairro de periferia de São Paulo. Também produzido pela O2, de Fernando Meirelles, e inspirado no filme homônimo de Tata Amaral, a série retratou o difícil cotidiano dessas jovens mulheres que sonham em viver de música, tendo como contexto a cena *hip-hop* brasileira. Fazem parte do elenco os cantores Thaide e Negra Li, artistas já conhecidos desse cenário musical e reconhecidos como originários da periferia, o que confere maior verossimilhança ao universo ficcional criado.

Outros formatos, outras propostas

Misto de *show* a céu aberto e reportagem, o quadro *Minha Periferia* (2006) mostrou o cotidiano de personagens reais e anônimos de favelas e periferias das grandes cidades brasileiras, ressaltando suas manifestações culturais, os aspectos positivos (a criatividade na música e nas artes em geral, exemplos de pessoas que conseguiram “vencer” na vida, os espaços de convivência e de lazer), em lugar dos problemas do tráfico e da violência. Uma das estratégias usadas consistia em levar um artista ou personalidade à sua comunidade de origem para que relembra-se do tempo em que viviam na favela (a exemplo do que aconteceu com os cantores Luiz Melodia e Elza Soares). O programa, que também percorreu periferias de várias partes do mundo, é fruto de outro projeto, *Central da Periferia* (já disponível em DVD), que trouxe a mesma

proposta de mostrar outra cultura, o que acontece fora do centro, como propõe o antropólogo Hermano Vianna, um dos idealizadores do programa e coordenador do projeto *Brasil Total*, da TV Globo. Escolhe-se mostrar o lado bom, bonito. que está na outra face da cidade, o potencial criativo das pessoas que vivem ali, suas produções positivas, outras formas de sociabilidade, em contraposição a uma ênfase do crime, da violência, das faltas e falhas dos espaços marginalizados.

Esses são alguns exemplos de produções exibidas na maior emissora comercial de televisão do país, que construíram novos modos de representação da periferia, além de trazerem inovações estéticas para a televisão. (KORNIS, 2006, 2007) No que se refere a minisséries e seriados, a vida na favela foi pela primeira vez apresentada pela Rede Globo através de produções independentes, “[...] com locações reais e uma linguagem que procurou introduzir uma série de inovações formais no estilo de grande parte da produção ficcional da emissora.” (KORNIS, 2007, p. 216) *Falcão*, *Cidade dos Homens*, *Central da Periferia* e *Antônia* são produtos que colocam no centro da narrativa (ficcional ou documental) jovens moradores de favelas e periferias urbanas e trazem como fato novo tanto a voz de dentro desses espaços, como “[...] a presença, em locação real, de um território explorado há décadas pelo cinema em suas mais variadas tendências, mas quase inexistente na televisão.” (KORNIS, 2007, p. 234) Além disso, também revelam um novo tratamento estético visual dado ao tema da violência urbana, com destaque para um tipo de câmera e de edição ágeis. Outro elemento que reforça a composição audiovisual desses produtos é a utilização constante de ritmos musicais urbanos identificados como originários das favelas, periferias e subúrbios, como o *rap*, o *funk* e o próprio samba, cujos principais elementos sonoros ajudam a compor inclusive as trilhas sonoras de clima.

Fora dos canais de maior audiência, outra experiência recente que merece destaque é o programa semanal *Manos e Minas*, apresentado inicialmente pelo cantor de *rap* Rappin’Hood e exibido na TV Cultura desde 2008. Trata-se de um programa de auditório mesclado com reportagens externas. Pautado por um discurso de valorização dos artistas “da quebrada”, traz apresentações musicais, entrevistas e matérias sobre cultura, arte, trabalho, questões sociais, sempre procurando mostrar a diversidade cultural da periferia. Também participa do programa

o escritor e *rapper* Ferréz, que realiza entrevistas com convidados no quadro “Interferência”. Já o quadro Buzão Circular Periférico propõe um roteiro cultural por bairros da periferia.

A periferia nas grandes emissoras *versus* na periferia das grandes emissoras

Paralelamente às grandes emissoras, canais alternativos procuram exibir trabalhos independentes para tratar do universo de espaços periféricos. Alguns desses produtos (como documentários e curtas-metragens) são elaborados e produzidos pelos próprios moradores de territórios de periferia, ligados ou não a coletivos ou núcleos de produção audiovisual populares.

Na TV Brasil e no Canal Futura, por exemplo, é possível assistir a diversas produções que tratam de periferias, subúrbios e favelas, além de zonas rurais e cidades pequenas, e que são produzidos pelos próprios moradores desses territórios, muitas vezes através de projetos de inclusão audiovisual. Parte dessas produções é fruto de duas iniciativas do Ministério da Cultura: os programas Revelando os Brasis e o DOCTV. Desde 2008, o quadro “Outro Olhar”, do Repórter Brasil/TV Brasil, traz essa proposta ao exibir pequenas reportagens produzidas pela sociedade civil em geral, produtores independentes, Pontos de Cultura, movimentos sociais e coletivos independentes. O Canal Futura, mesmo sendo um canal privado, especializou-se num tipo de programação educativa e de “interesse público”, investindo num “projeto social de comunicação” e atuando junto a “[...] redes sociais, mobilizando comunidades e instituições sociais.” (FUTURA, 2011) O canal se propõe a investir no pluralismo, buscando dar visibilidade “[...] à diversidade cultural brasileira”, e a “[...] incentivar a produção audiovisual local, junto às instituições, definindo temas e abordagens adequadas à programação.” Para tanto, o Futura mantém parcerias junto a diversas organizações, inclusive para a produção e veiculação de material audiovisual alternativo.

Um desses trabalhos é o programa *Crônicas Urbanas*, exibido no Canal Futura em 2008 e produzido pelo Observatório de Favelas, em parceria com a Fundação Gol de Letra, em São Paulo, e a Associação Imagem Comunitária e Oficina da Imagem, em Belo Horizonte. *Crônicas*

Urbanas trata do cotidiano de comunidades da periferia de três metrópoles brasileiras, através de uma série de seis documentários que retratam o processo de produção de curtas-metragens realizados por jovens moradores desses locais. Os documentários apresentam histórias passadas e protagonizadas por moradores de periferias do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte e são produzidos a partir de roteiros de ficção criados em laboratórios realizados em cada uma das regiões, através de projetos sociais que trabalham com o audiovisual. Com duração de 30 minutos, cada programa aborda uma temática específica (memória, sexualidade, direitos humanos, educação, etc.). Para estabelecer um diálogo entre personagens ficcionais e a realidade de vida dos produtores, optou-se por um tipo de montagem paralela, em que se alternam cenas do *making off*, ou seja, do processo de produção (definição dos roteiros, escolha do elenco, pesquisa de locação, oficinas de preparação), com as cenas da história que é contada e que constituem a narrativa do curta-metragem de ficção criado pela equipe. Como parte desse processo, o telespectador assiste também ao depoimento dos próprios realizadores, que falam sobre suas motivações, suas formas de envolvimento no projeto e de intervenção na produção do curta-metragem.

A vinheta de abertura do programa traz uma animação feita basicamente com a técnica da colagem, com a sobreposição de imagens (em forma de fotografias recortadas) de prédios, casas, carros, postes, semáforos e outros elementos que compõem um cenário tipicamente urbano. O fundo azul, que sugere o céu da cidade, nunca sai do quadro devido ao movimento ascendente da câmera. A música que acompanha a vinheta é um *rap*, cuja letra fala de um lugar que agora é “bom de se viver”: “Hoje eu acordei e vi tudo tão lindo/ O sol brilhando, as pessoas sorrindo [...] / No meu país não existe guerra.” A letra já anuncia a adesão a uma abordagem positiva da realidade. (CRÔNICAS..., 2008)

O episódio “Educação e Conhecimento” trata da vida de pessoas que se mudaram para São Paulo em busca de trabalho e oportunidades. A história real de um dos moradores da comunidade de Vila Albertina, na Zona Norte da cidade, inspira a equipe a contar, através da ficção, a trajetória de um senhor que saiu do Nordeste do país em busca de novas experiências na cidade grande.

A primeira sequência tem a função de situar o telespectador no espaço onde se passam as ações, apresentando imagens de espaços da

cidade já amplamente divulgados na mídia, para depois inserir imagens de um bairro de periferia de São Paulo e da equipe de filmagem em ação, carregando equipamentos, montando *sets* de filmagem, gravando, etc. A linguagem de videoclipe marca essa primeira sequência: um *rap* pontua a montagem acelerada. A música, mais uma vez, funciona como elemento auxiliar da narrativa, pois trata da própria realidade dos jovens realizadores e do tema do documentário:

Estudei na escola da vida [...] / Sonhei que iria ser professor / Sempre fui sonhador [...] / Educação solidária só pra quem é lutador / Alfabetizar com o meu cotidiano / Desse jeito até adulto aprende brincando / Essa é a receita de um bom brasileiro [...] / A força de vontade faz parte deste tempero [...] / O povo está sempre em movimento / Misturando educação com conhecimento. (CRÔNICAS..., 2008)

Na segunda sequência, são encadeadas novas imagens da equipe trabalhando no curta-metragem, mostrando a realização das cenas através dos recursos de “filmagem do processo de filmagem” ou de exibição das cenas gravadas. Em voz *over*, os realizadores explicam o argumento do curta-metragem: a história de uma pessoa que se muda de uma cidade pobre do Nordeste do país para São Paulo “em busca de educação e conhecimento”, ao mesmo tempo em que se revelam um dos objetivos do curta-metragem: mostrar o lado positivo da Vila Albertina, enfatizando que as pessoas que moram ali também possuem educação e conhecimento. Nas cenas seguintes, cada um dos realizadores se apresenta, destacando sua função na equipe. São intercaladas imagens do grupo reunido com a imagem de cada integrante em frente às suas respectivas casas. Numa sequência posterior, os realizadores apresentam o bairro de Vila Albertina e o contexto no qual se situa o personagem principal do curta-metragem. São exibidas imagens do grupo participando de oficinas (de roteiro, locação, etc.), do processo de pesquisa e de escolha das locações para o filme. Há também imagens dos realizadores entrevistando moradores da comunidade, cujas histórias servem de base para a construção do roteiro. Ao final do documentário, a diretora do curta-metragem fala da experiência vivenciada pelo grupo, que pode desenvolver uma linguagem própria para contar um aspecto da história da comunidade onde vivem.

Os outros episódios da série *Crônicas Urbanas* (2008) contam com construção narrativa e discurso similares. A cidade é o *locus* privilegiado: é o espaço de intersecção entre centro e periferia, que são apresentados como partes de um cenário urbano comum. Em cada cidade, um grupo de jovens, moradores de favelas e periferias, trabalha para produzir um curta-metragem sobre um tema específico. Em todos os episódios, de uma forma geral, basicamente quatro conjuntos de imagens são combinados numa montagem alternada:

- a) cenas da cidade e da comunidade onde vivem os jovens;
- b) cenas da equipe durante o processo de produção e realização do curta-metragem (escolha das locações, oficinas de preparação, pesquisa de roteiro, teste de elenco, criação da trilha sonora, o trabalho de filmagem e edição, etc.) e que revelam os dispositivos de produção ficcional;
- c) as entrevistas e depoimentos dos personagens reais (pessoas da comunidade, instrutores, representantes de instituições parceiras, os próprios realizadores);
- d) as cenas prontas do filme, acessíveis através do vídeo ou das câmeras de filmagem dos realizadores.

Nos episódios de *Crônicas Urbanas* (2008), o processo de produção de um curta-metragem de ficção serve de fio condutor para as narrativas. A história é contada pelos próprios realizadores, (cujas falas ora se apresentam como voz *over* e ora como voz *in*), o que contribui para a estratégia de unificação e legitimação do discurso. A construção do documentário leva a entender que os personagens reais (incluindo os realizadores) coexistem dentro do mesmo mundo histórico, com trajetórias de vida que se aproximam, sendo que o elemento mais evidente dessa relação é o fato de pertencerem à mesma comunidade. A “lógica informativa” da obra, que a organiza no que diz respeito às representações que ela faz do mundo histórico (NICHOLS, 1991), pauta-se pelo modo como a equipe de produtores reconstrói a trajetória de vida dos personagens reais entrevistados, através de um personagem fictício aglutinador, que unifica as várias experiências apresentadas (e tantas outras desconhecidas). As narrativas, contadas pelos entrevistados e

recontadas pelos realizadores, são apresentadas através de uma montagem paralela, que faz convergir as histórias em direção a uma situação final semelhante: a da realização pessoal, da conquista de um objetivo. Há, portanto, um discurso centrado na vitória, mesmo frente às dificuldades. Isso se reflete tanto na vida dos jovens de periferia (que conseguiram desenvolver um produto audiovisual), quanto na vida dos entrevistados (que superam obstáculos para realizarem seus projetos, se realizarem pessoalmente, etc.). A ficção do curta-metragem funciona como auxiliar na ficção retórica do documentário.

Esta análise do programa *Crônicas Urbanas* (2008) oferece alguns indícios acerca do modo como tem se estruturado o discurso das periferias sobre sua própria realidade, que é fortemente marcado: i) pela estratégia da autorrepresentação, ii) pelo espaço urbano como cenário, iii) pelo protagonismo juvenil e iv) pela discussão sobre cidadania e direitos humanos.

Novas representações?

A transformação dos modos de representação de favelas e periferias, tanto no cinema quanto na televisão indica, na verdade, o estabelecimento de novos padrões e convenções de representação de uma determinada realidade, calcados na ideia de uma proximidade cada vez maior com o objeto/sujeito retratado, seja através de uma maior imersão no universo ao qual pertence esse objeto/sujeito (observação direta e/ou participativa, consultoria com especialistas e moradores, etc.), seja utilizando elementos diretamente ligados a ele (uso de locações reais e de atores locais).

Uma grande importância é dada à força expressiva da fala, seja na ficção, seja no documentário, através da valorização dos discursos de novos atores sociais. Nesse sentido, dois aspectos parecem ser fundamentais para se garantir maior verossimilhança: i) o uso coerente da linguagem local, dos modos próprios de expressão do grupo social em foco, evidentes também nas composições musicais (*rap*, *samba*, *funk*) usadas nas trilhas sonoras (o que, de certo modo, também já foi incorporado pela estética publicitária, por exemplo); e ii) a apropriação do ponto de vista dos atores sociais para a construção da narrativa, a

caracterização do contexto e dos personagens (reais ou ficcionais), enfatizando seus valores e visões de mundo.

No que se refere à forma, percebe-se nas ficções a adesão a um tipo de composição que valoriza as imagens cruas, com movimentos de câmera instáveis, *close-ups*, cortes secos e montagem ágil, sem referências alegóricas, e de caráter mais documental. Abordagens mais participativas e marcadas por experimentalismos e inovações da narrativa marcam o documentário.

No plano do conteúdo, nota-se uma grande ênfase em questões sociais, como a violência, a pobreza, a marginalidade, a falta de perspectivas, o tráfico de drogas nos centros urbanos, como “cenário” para explorar uma grande variedade de ricas histórias pessoais. Os dramas individuais do cotidiano são uma consequência desse contexto e quase sempre são trazidos para o centro da narrativa. Os personagens são valorizados em sua individualidade através de suas histórias de vida. O jovem “real” – sujeito consciente de sua condição social, de suas limitações e potencialidades – se apresenta como personagem ativo, ocupando lugar decisivo nas narrativas.

Alguns desses recursos e soluções são encontrados, também, nas produções das próprias periferias e favelas, que preferem abordar também aspectos positivos relacionados à diversidade cultural e à possibilidade de poder falar com base em referências próprias de seus lugares de origem e da relação que estabelecem tanto com a cidade (real) quanto com a produção simbólica gerada pela mídia sobre a cidade e seus variados espaços. Para além das iniciativas vinculadas a políticas afirmativas, portanto, essa produção audiovisual periférica reflete uma emergência de abordagens não simplificadas e não totalizantes, que enfatizam visões singulares e sujeitos multifacetados, justamente no sentido de desmistificar a periferia enquanto um coletivo homogêneo.

Os aspectos relativos à forma e ao conteúdo de produções audiovisuais recentes no campo do cinema e da televisão, problematizados acima, apontam para duas questões importantes para se pensar as produções audiovisuais das favelas e periferias: i) o contexto propício para o surgimento de experiências de autorrepresentação nesses espaços urbanos; e ii) o modo de apropriação da linguagem audiovisual por esses atores sociais que entram em cena tanto como personagens de grande importância nas tramas, como criadores de seu próprio conteúdo. Esse

levantamento de novas tendências apresenta categorias importantes que servirão de base para se pensar como favelas e periferias articulam as representações de sua realidade presentes na TV e no cinema, criando, recriando, copiando, subvertendo ou apenas rejeitando modelos, propostas estéticas e discursos semelhantes no processo de autorrepresentação através dos meios audiovisuais.

Audiovisual e estratégias de representação: reconhecendo os múltiplos territórios da periferia em suas narrativas

Se, como visto nos capítulos 2 e 3, a análise do campo de produção audiovisual nas favelas e periferias demonstra a existência de certas prerrogativas e regras internas que interferem de alguma forma na composição das obras audiovisuais – considerando, por exemplo, a demanda por um tipo de discurso que atribua uma dimensão política aos filmes –, por outro lado não há como negar que estamos tratando de trabalhos produzidos por indivíduos que, como quaisquer outros, vivem a experiência do cotidiano em contextos sociais reais. Para além das condições de produção, das eventuais imposições do campo e dos discursos institucionais que balizam essas produções, como as experiências da vida cotidiana desses realizadores, incluindo o universo de suas relações pessoais, são traduzidas sob a forma de narrativas audiovisuais? Como se caracterizam as obras dos núcleos de produção audiovisual em análise a partir de sua dimensão interna?

Frente a essas questões, este capítulo traz análises de um conjunto de curtas-metragens que se destacaram nos festivais *Cine Cufa* e *Visões Periféricas*, de 2007 a 2009, por meio de premiações ou outras formas de consagração e reconhecimento (premiações, destaques, ampla exibição, etc.). No processo de seleção desses trabalhos, levou-se em conta também o lugar ocupado por determinados realizadores que de alguma forma já se consagraram como artistas no campo do audiovisual.

Com as análises, objetiva-se examinar a poética desses curtas-metragens, visando compreender como os recursos formais utilizados, as estratégias desenvolvidas por seus realizadores e os efeitos decorrentes desse processo resultam em modos distintos de representação e de organização discursiva.

Fundamentos para uma análise de produções audiovisuais

O objeto empírico desta pesquisa se configura de modo bastante distinto dos produtos cinematográficos e de teleficção que normalmente servem de base para o desenvolvimento de metodologias de análise audiovisual.

Uma das principais características dos produtos analisados nesta pesquisa é o fato de serem curtas-metragens, formato bastante utilizado para a construção e o compartilhamento de diferentes narrativas documentárias e de ficção. *Cinco Vezes Favela* (1962) é um exemplo clássico de como o curta-metragem já fazia parte do universo dos jovens cineastas brasileiros desde a década de 50, período no qual os primeiros filmes de curta-metragem do Cinema Novo transformam essa forma de cinema num produto independente, também voltado para se pensar a sociedade brasileira e a linguagem cinematográfica. (BERNARDET, 1985) Além disso, é um formato privilegiado no campo do vídeoarte, sendo bastante propício a experimentalismos. Esse tipo de produto também se caracteriza por integrar um campo de produção que cada vez mais é marcado por hibridismos de formatos, linguagens, modos de produção e de exibição, adequando-se a uma espécie de “cinema expandido”, que incluiria a “arte do movimento”, presente em “materiais audiovisuais” diversos (MACHADO, 1997), incluindo o videoclipe e, mais recentemente, os *videocasts*, que são pequenos vídeos distribuídos na *web*, podendo ser vistos através do computador, TV ou dispositivos móveis.

Como assinalado no segundo capítulo, o curta-metragem integra a programação da maior parte dos festivais de cinema e vídeo, já possui uma ampla rede de exibição e é um formato requisitado em diversos concursos e editais públicos de fomento à produção audiovisual. Portanto, tem sido o principal formato utilizado não somente pelos núcleos de produção audiovisual de favelas e periferias, mas também entre os demais jovens realizadores que, através desse tipo de produto, desenvolvem um modo próprio de contar histórias e de retratar o mundo. Além disso, trata-se de um formato bastante propício não apenas para aqueles que se iniciam no campo do audiovisual como parte de uma etapa de aprendizagem. Configura-se também como produto final,

um tipo de obra que possui suas particularidades e regras próprias, em especial o fato de normalmente ser construída a partir de formas simples ou de configurações retóricas mais evidentes. No caso de curtas-metragens de ficção, essas obras:

Exibem seus dispositivos (narrativos ou discursivos), sua estrutura dramática e rítmica, a forma-sentido que produz seu impacto de maneira mais evidente que os longas-metragens, isso porque provavelmente a apreensão desses elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida, aguda, como se ‘precipitassem’. (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 114)

Os curtas-metragens geralmente são construídos a partir de configurações retóricas bem discerníveis. As análises, portanto, devem sublinhar a figura estruturante, o conteúdo verbal ou narrativo e as formas audiovisuais preponderantes nesses trabalhos. (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 114)

Desse modo, nos baseamos em preceitos já de certa maneira estabelecidos nos campos do cinema e da televisão para serem aplicados nas análises desses curtas-metragens que, a princípio, se inserem num processo produtivo semiprofissional e não comercial, muito embora exista um considerável circuito de exibição para esses trabalhos. Trata-se, então, de um conjunto de produções alternativas, de baixo orçamento, realizadas por equipes mistas de profissionais e amadores. Frente a isso, deve-se atentar para o fato de que limitações de qualidade técnica são um aspecto relevante de boa parte das produções, o que, contudo, não as torna descartáveis. Pelo contrário, esse é um tipo de especificidade do produto que pode ser até tomado como parte de sua proposta estética.

O que deverá conduzir as análises das produções são os modos de representação e de construção da narrativa. Isso implica em observar quais são os critérios de distinção dos personagens envolvidos (nas tramas ficcionais ou documentais), a caracterização do ambiente, os acontecimentos e as transformações que se processam ao longo da narrativa, bem como seus modos de condução e as estratégias de produção de sentido adotadas.

Análise audiovisual em perspectiva

Há uma gama de métodos de análise fílmica e de outros produtos audiovisuais, principalmente para aplicação em longas-metragens de ficção. No estudo de uma produção cinematográfica, por exemplo, existem abordagens que priorizam o contexto e a dimensão histórica da obra; a instância subjetiva e a produção de sentido na relação com o sujeito-espectador a partir de conceitos psicanalíticos; ou ainda, a análise de elementos constituintes da linguagem cinematográfica, como edição, tipos de enquadramento e organização do espaço fílmico. (AUMONT; MARIE, 1990; CASETTI; DI CHIO, 1991)

Um filme pode ser lido como um texto elaborado a partir de um conjunto de códigos (narrativos, simbólicos, visuais), baseando-se nos princípios da semiologia. Aumont e Marie (1990) apontam algumas ressalvas que existem a respeito desse modelo: sua pertinência se adequaria mais ao cinema narrativo do que o experimental; favoreceria a prática de uma dissecação do filme unicamente; não levaria em conta o contexto de produção da obra; e correria o risco de reduzir o filme a seu sistema textual. Mas os próprios autores consideram essas críticas passíveis de discussão, pois tanto a semiologia quanto a análise textual passam a ideia de que um texto se compõe de cadeias, de redes de significados que podem ser internos ou externos ao cinema. “A análise não tem nada a ver com um *fílmico* ou um *cinematográfico* entendidos unicamente em sua ‘pureza’, senão principalmente com o simbólico.” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 126)

A partir dessa dimensão simbólica, Casetti e Di Chio (1991), por exemplo, apresentam uma série de categorias de códigos que podem ser observadas num filme – códigos cinematográficos e fílmicos, visuais (iconicidade, composição e mobilidade), gráficos, sonoros, sintáticos. Ressaltam ainda a existência de grandes regimes de narrativa (clássica, barroca e moderna) que servem de parâmetro para a definição de quais códigos devem ser priorizados na análise.

A análise pode ainda privilegiar a instância da apreciação, que procura identificar e caracterizar os artifícios que no filme solicitam esta ou aquela reação junto ao espectador, artifícios esses que se configuram nas estratégias de produção dos programas de efeitos. De acordo com Gomes (2004a), o realizador de uma obra cinematográfica (audiovisual)

dispõe de vários recursos, estratégias e programas para provocar determinados efeitos no público, que podem ser de ordem cognitiva, sensorial e afetiva/emocional. Os recursos utilizados são meios e materiais ordenados e dispostos de forma a produzirem efeitos de apreciação. Esses recursos incluem cenografia, fotografia, montagem/edição, interpretação dos atores, composição sonora, construção do enredo, etc. As estratégias (ou programas de efeitos) são esses recursos estruturados, compostos e agenciados, como programas com o objetivo de produzir efeitos próprios à obra. Os efeitos resultam da articulação dos meios e estratégias sobre a apreciação, o que emerge da obra em sua forma final. Esse lugar da apreciação de uma obra construída nela mesma supõe a existência de uma combinação de recursos e estratégias que visam a gerar determinados programas de efeitos, que podem ser de naturezas distintas: emocionais (ou poéticos), sensoriais e comunicacionais/cognitivos (ou de sentido). No campo audiovisual, esses programas de efeito podem ou não ocorrer de forma concomitante nas obras. O melodrama, por exemplo, se caracteriza por reunir estratégias que resultam numa maior incidência de programas de efeitos emotivos, valorizando o aspecto sentimental. Outros tipos de produções privilegiam estratégias destinadas a gerar efeitos cognitivos, através da transmissão de mensagens ou ideias, de modo a exigir do espectador compreensões de sentido e de significado, sem as quais não é possível apreciar devidamente a obra. É o caso dos filmes de denúncia. Os efeitos sensoriais, por sua vez, referem-se àqueles capazes de gerar sensações, geralmente através do investimento nas possibilidades estéticas dos recursos cinematográficos, como ocorre com os filmes de vanguarda. (GOMES, 2004a)

Outra possibilidade é a análise do filme como relato. Constitui-se numa investigação da narrativa e sua relação com os temas/conteúdos abordados na obra. Como a história (ou um fato) ganha forma e estilo na escritura fílmica? “Tanto no cinema como em todas as produções significantes, não existe conteúdo que seja independente da forma através da qual se expressa.” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 132) Sem a análise da dimensão formal, cai-se no rotineiro hábito de apenas se discutir acerca do argumento do filme, de recontar a história, esquecendo-se das estratégias específicas da linguagem cinematográfica. Interessa, então, tanto a história como o seu relato.

Na análise da narrativa, busca-se identificar personagens, ambientação, contextualização dos eventos, ações e transformações decorrentes ao longo da narrativa. A narrativa é uma concatenação de situações, nas quais ocorrem acontecimentos e agem personagens situados em ambientes específicos. Os três elementos da narrativa são os acontecimentos, o modo como esses acontecimentos interferem nos personagens e as transformações decorrentes desse processo, que resultam numa ruptura com a situação inicial. No que se refere a uma análise que privilegia a representação, deve-se atentar ainda para os temas e motivos centrais e paralelos, modos de captação e de composição das imagens, o tipo de montagem (de construção dos nexos), a construção do tempo e espaço diegéticos. (CASSETTI; DI CHIO, 1991)

Considerando os dispositivos narrativos e discursivos do curta-metragem e o perfil dos vídeos a serem analisados (em sua maioria dedicados a contar uma pequena história), procedimentos analíticos básicos são a caracterização dos personagens e do espaço diegético e a compreensão de como os acontecimentos constroem a narrativa.

Num curta-metragem, de imediato algumas características psicológicas dos personagens principais se tornam mais evidentes, já indicando o tipo de papel assumido por eles no enredo, através de seus aspectos mais peculiares e específicos. Identifica-se, desse modo, o personagem como um elemento codificado, que assume um papel na narrativa.

No que se refere ao ambiente, ao espaço onde ocorrem os eventos, deve-se observar como se caracterizam os elementos externos, se de modo excessivo ou minimalista, contrastado, destoante ou harmônico, por exemplo. Com relação aos personagens, estes podem ser identificados e caracterizados a partir de diferentes perspectivas: pelo perfil psicológico (intelectual ou emotivo) e a unidade psicológica que define o personagem; pelo tipo canônico que encarna e pela classe que ações que caracteriza sua personalidade, de modo a classificá-lo como um elemento codificado (protagonista/antagonista, ativo/passivo, modificador/conservador), de acordo com suas características e seus sistemas de valores; ou pelo lugar que ocupa na narração e sua contribuição para que essa avance (função actante). Essas perspectivas podem ser combinadas, mas deve-se salientar que o curta-metragem não dispõe de tempo suficiente para desenvolver e/ou aprofundar o perfil psicológico dos personagens. Dessa maneira, pode ser mais útil tentar identificar os

tipos construídos e o modo como são codificados para melhor compreender sua função na narrativa.

Na esfera dos acontecimentos que envolvem os personagens, estes podem ser intencionais ou acidentais, individuais ou coletivos, momentâneos ou de longa duração, etc. Os acontecimentos se referem a personagens distintos, podendo estes serem heróis ou vítimas, definidos ou anônimos, humanos ou não, entre outras classificações. O encadramento de situações decorre do modo como as transformações provocam uma ruptura com a situação inicial. Os acontecimentos também funcionam como fatores determinantes na narrativa. Podem ser decorrentes da ação de alguém ou de algo (um comportamento); podem ser classificados de acordo com uma classe de acontecimentos gerais, como tipos pré-definidos (privação, afastamento, viagem, proibição, obrigação, engano, prova, reparação de uma falta, retorno e celebração são algumas dessas classes de ações já definidas pelos estudos narratológicos); ou ainda, os acontecimentos podem ter uma função definida na narrativa, provocando mudanças de estado (consumação ou disjunção, por exemplo). A partir dos acontecimentos, as transformações podem funcionar como mudança, processo ou variação estrutural na narrativa. Uma transformação pode gerar mudanças de caráter ou mudanças de atitude dos personagens, ou ainda alterar um estado de coisas no ambiente no qual se passa a ação; pode apenas ser vista como agente de melhora ou de piora na evolução na narrativa; ou ainda pode significar uma operação lógica que está na base das modificações do relato (saturação, inversão, substituição, suspensão, estancamento). (CASSETTI; DI CHIO, 1991)

A dimensão narrativa também está presente em produções documentais, desde que observadas as especificidades desse tipo de registro e o modo como se estabelece a relação entre o espectador e o filme. A construção dos personagens numa ficção poderia corresponder ao modo de representação dos atores sociais num documentário, o que leva a uma distinção entre o ponto de vista dos personagens e do narrador.

Para Nichols (1991), um dos aspectos que devem ser considerados no estudo de documentários é o lugar que ocupa o realizador na obra e o modo como ele se posiciona e interage com o mundo histórico. Como as representações visuais proporcionadas pela ação da câmera posicionam o realizador na relação com o mundo histórico? O mundo

que vemos é o mundo histórico no qual o realizador é uma parte tangível. Assim, a presença (ou ausência) do realizador na imagem, no espaço extradiegético, nos elementos sonoros (vozes *in* e *off*, sons do ambiente), nos títulos e elementos gráficos, dá evidências não apenas do argumento defendido, mas também da postura ética e política que rege o comportamento do realizador. (NICHOLS, 1991) Como qualquer outro discurso do real, o documentário conserva um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva. A ideia é alcançar, dominar um argumento em relação ao mundo histórico. Nesse processo, sons e imagens criam um vínculo com o mundo que todos nós compartilhamos. Porém, mais do que isso, agrega também “[...] esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) à atual *construção* da realidade social.” (NICHOLS, 1991, p. 10) Um documentário possui uma lógica interna, a partir da qual apresenta ou sustenta um argumento, uma afirmação, revelando o modo de abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele. Essa lógica, em grande parte, é resultado da escolha do tipo de montagem, da trilha sonora, dos tipos de enquadramento, dos elementos constituintes de cada cena, entre outros.

O gênero documentário pode ser definido a partir de três aspectos: o ponto de vista do diretor, do *filmmaker*; o texto do documentário, ou seja, seu conteúdo; e do ponto de vista do espectador. No que se refere ao campo da direção, fala-se da presença de um sujeito condutor da construção retórica, mas também de autoria. Não é uma questão apenas de perspectiva, mas também de estilo. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção social do autor, que se manifesta nos elementos de indexação na escrita do filme (RAMOS, 2008), e seu ponto de vista tem relação direta com a voz que emerge da obra. O texto é o material fílmico em si e diz respeito aos modos de representação que, em última instância, são formas de organização dos textos em relação a certas características recorrentes ou convenções. Um modo de representação envolve, por exemplo, questões de autoridade e de credibilidade do discurso. De acordo com Nichols (1991), elementos de narrativa, como uma forma particular de discurso, e aspectos do realismo, como um estilo representacional, informam a lógica do documentário e a economia do texto. Com relação ao espectador, o seu conhecimento acerca do tipo de filme que está assistindo – se ficção ou documentário

– é essencial para o processo de compreensão e engajamento, pois é somente na instância da recepção que uma obra artística se efetiva. O tipo de envolvimento é distinto, pois, ao assistir um documentário, o espectador pressupõe ser capaz tanto de crer no vínculo indexador entre o que está sendo visto e o que ocorreu diante da câmera, como de avaliar as intervenções poéticas ou retóricas sobre essa representação da realidade a partir da perspectiva adotada na obra.

De todo modo, se espera que um documentário também possa gerar efeitos sobre o espectador, priorizando certas estratégias em detrimento de outras, porém sempre sustentando um argumento. Pode, por exemplo, elaborar, a partir da montagem, uma narrativa que crie tensões, ou ainda valorizar histórias de vida de certos personagens e investir na carga emotiva de seus depoimentos, aspecto recorrente nas obras de Eduardo Coutinho. Nesses casos, há uma ênfase nos efeitos emotivos. O uso de uma voz *over* explicativa, por outro lado, normalmente prioriza os efeitos cognitivos ao conduzir a leitura do espectador.

Considerando alguns aspectos dessas várias abordagens, a proposta a ser desenvolvida nesse primeiro momento prevê as seguintes etapas:

- a) Identificar o tema abordado em consonância com as estratégias narrativas utilizadas para incorporá-lo a uma trama ou argumento; a construção dos conflitos e sua resolução, a composição das personagens e a caracterização do tempo e do espaço no qual se passa a ação. Nessa etapa, algumas questões ajudam a nortear a investigação: como se configura o mundo narrativo? Como os personagens são construídos, como agem e funcionam na narrativa? O que prevalece: uma narrativa contínua ou descontínua? Como é a estrutura narrativa (circular, centrada nos diálogos, conduzida pelo tempo ou pelo espaço etc.)? Há uma sucessão linear de causa e efeito? Entre quais elementos da narrativa? Há muitas reiterações, redundâncias e dissonâncias?
- b) Reconhecer os recursos audiovisuais utilizados e seus códigos específicos: composição das cenas e construção do espaço diegético, escolhas de montagem e edição, composição fotográfica e sonora, tipos de enquadramento e de movimentação de

câmera, entre outros. Desse modo, objetiva-se compreender a forma como os recursos narrativos e estéticos são estruturados, compostos e agenciados como dispositivos e como conseguem gerar determinados efeitos sobre o espectador. Qual o tipo de representação estética adotado? O que conduz a montagem/edição? E como ela se constitui (paralela, alternada)? Há exibição dos materiais e do processo de produção da própria obra? Como é o som? Saturado, estridente, suave, intenso? E a composição fotográfica? Há rigor nas composições estéticas?

- c) Verificar possíveis aproximações com modos de representação recorrentes no campo da ficção e do documentário e refletir sobre a articulação entre a composição da obra e o tema abordado. Nesse caso, cabe observar, entre outros aspectos, se as obras trazem citações/referências a outras obras (intertextualidade); se há uso de imagens banalizadas, estereótipos, clichês, mistura de estilos; se o que prevalece é a crítica ou adesão ao senso comum; e se o filme adota algumas convenções e descarta outras.

A poética do cotidiano em curtas-metragens: cultura da violência *versus* cultura contra a violência

Segundo Maria Carmem de Souza (2004, p. 50), representações do popular normalmente são estabelecidas a partir de uma contraposição entre os pólos do opressor e do oprimido, entre o lugar ocupado pela elite e o lugar ocupado pelo pobre.

Representações sociais do popular tratam em geral de indivíduos, grupos ou classes sociais em posição de subalternidade, inferioridade, exclusão, contrapostas a posições representantes do outro pólo, o poder legítimo e denominador, os portadores do reconhecimento e da distinção social.

Essas representações, portanto, se baseiam em distinções e antagonismos que compõem um modo de construção simbólica que, em menor ou maior grau, também aparecem em diversas produções

audiovisuais da própria periferia, como será visto nas análises posteriores. Como apontado no primeiro e no segundo capítulos, essa contraposição aparece em geral sob a forma de delimitações de espaços simbólicos, onde as periferias, favelas e subúrbios e seus moradores passam a ser protagonistas de novas formas de subjetividade. No entanto, em vez de se deter nas distinções, num jogo de oposições simplórias, tanto o discurso dos materiais informativos dos festivais e produtoras como as próprias obras audiovisuais em estudo dão ênfase aos aspectos positivos das favelas e periferias, ressaltando seu diferencial, não procurando se deter apenas nas comparações entre morro e asfalto.

Para tanto, o que deve ser observado nas análises é o modo como se articula a representação dramatizada ou registrada dos espaços e personagens das favelas e periferias no interior das obras com “[...] as posições dos realizadores frente às representações sociais do popular que lhes serviram de referência.” (SOUZA, 2004, p. 51)

Até como fruto das ações de inclusão audiovisual, desenvolve-se uma expectativa de que produtores de audiovisual vindos das favelas e periferias possam desenvolver novos modos de representação desses espaços, como resultado de uma tentativa de “[...] controlar os mecanismos de construção de sua imagem.” (HAMBURGER, 2007, p. 125) Esses novos mediadores da cultura estão colocando em evidência os discursos de uma certa “[...] marginalidade ‘difusa’ que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente.” (BENTES, 2007a, p. 254) Há, por outro lado, uma contraposição clara entre violência/barbárie e cultura, no sentido de afirmar o quanto esta última não apenas poderia ser um remédio contra a primeira, mas também no sentido da violência e a barbárie servirem de material simbólico para a própria produção cultural.

De *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) a *Cidade de Deus* (Meirelles-Lund, 2002), o cinema desenhou a oposição entre cultura (arte) e barbárie (violência, assassinato, engajamento no narcotráfico) como marco das alternativas dos jovens das favelas. O conflito central, em *Orfeu*, era ‘violência ou música’; em *Cidade de Deus*, é ‘violência ou fotografia’. Em particular, o filme de Fernando Meirelles e Katia Lund, ao renovar o painel do ressentimento e a exposição dos fatores sociais que definem a adesão ao tráfico, destaca, por outro lado, um exemplo de libertação face a essa engrenagem. (XAVIER, 2007, p. 257)

Para Xavier (2007), a própria dramatização da realidade presente no cinema articula essa noção de inclusão social que é disseminada através de inúmeros projetos sociais e culturais nas periferias e favelas e que pode ser ilustrada pela imagem do personagem que se salva do “círculo do inferno” ao optar por outros caminhos que não o da violência ou da criminalidade. Esse processo demonstra ainda como a cultura tem sido utilizada como recurso de combate às injustiças sociais e de ampliação da cidadania, contribuindo para mudanças tanto no plano do simbólico (imaterial), como no plano econômico (material).

Perdas e danos: dramas pessoais e tragédias do cotidiano

É comum em diversas narrativas que a morte seja capaz de provocar reviravoltas irreversíveis, sendo responsável por provocar a desordem numa situação de ordem previamente estabelecida. Pode ser o elemento central da trama, por meio do qual a ação se move e a partir do qual se desenrolam acontecimentos (desejados ou não), ou ainda ser o ato final, através do qual se conclui um ciclo. A morte, como ação ou tema, é recorrente em diversos tipos de narrativa e, na tragédia clássica, pode ajudar a suscitar sentimentos de compaixão e terror. Como estabelece Aristóteles, o que se espera da tragédia não é o prazer, mas a imitação de realidades dolorosas, pois as tragédias são marcadas por um conflito entre uma personagem e um elemento exterior de força maior, como o destino, as leis ou a sociedade.

Nos curtas-metragens de ficção analisados a seguir – *Crônicas de um fato comum*, *Neguinho e Kika*, *Mina de fé* e *7 minutos* –, a morte está sempre à espreita dos protagonistas, todos jovens e moradores de favelas e periferias. Os conflitos sociais decorrentes do narcotráfico funcionam como elemento desencadeador de dramas pessoais que de algum modo estão relacionados a um sentimento de perda, ajudando a compor um cotidiano marcado por uma espécie de tragédia social.

a) *Crônicas de um fato comum*: relatos de uma morte sob uma perspectiva moralizante

Em *Crônicas de um fato comum* (2007), o fio condutor da narrativa é a morte de Cesinha, jovem morador de uma favela. Ao longo da narrativa

de 16 minutos, tudo se passa como se assistíssemos à parte final de uma história, pois a ação (o assassinato de Cesinha) já ocorreu. O fato comum ao qual se refere o título do curta-metragem é o assassinato desse rapaz, cujo corpo um dia é encontrado no meio da favela onde morava. A ação está no tempo passado, e de início somos levados diretamente para o dia da morte de Cesinha, através de cenas de *flashback*. Mas na maior parte da narrativa, o filme mostra um tempo suspenso, no qual se desenrola uma sucessão de especulações em torno desse fato. Os personagens centrais, o tempo e o espaço são construídos através dos depoimentos.

O curta começa com imagens em câmera lenta de algumas pessoas correndo desesperadas pelas ruas de uma comunidade. Esta sequência inicial é composta basicamente de planos gerais conduzidos por uma câmera subjetiva, que também se desloca junto com as pessoas. As imagens são em preto e branco, com alto contraste. Na trilha sonora, ouve-se apenas as batidas de um coração, sem nenhum tipo de som ambiente. Esses elementos juntos pretendem induzir o espectador à tensão, gerada por uma dúvida: Por que essas pessoas estão correndo? O que estaria acontecendo de tão grave? Fragmentos subsequentes desse episódio, que remetem ao dia em que as pessoas recebem a notícia do crime, são inseridos ao longo do curta. Essa encenação, portanto, funciona como um *flashback*.

Um corte seco faz a passagem para o depoimento de uma senhora, apresentada como a madrinha de Cesinha. Ela reproduz um discurso comum de parentes de vítimas da violência do tráfico: que o rapaz era “*um menino bom*”, que cresceu indo à igreja, que fazia “*uns bicos*” para ajudar a família, que era querido por todos do bairro. Ela diz não acreditar que Cesinha fizesse parte do tráfico e achava que ele pudesse ter sido morto por algum “*amigo crocodilo*” ou mesmo pelos “*home*” (a polícia). A madrinha diz que não entende porque fizeram isso com seu afilhado e chora.

A fala seguinte é da mãe da vítima, que repete mais ou menos o mesmo discurso, revelando, ainda, que o filho sempre teve um mau relacionamento com o pai, e que este sempre foi muito agressivo com o rapaz. A mãe também não achava que Cesinha fizesse parte do tráfico e desconfiava que a polícia teria cometido o crime. Outro depoimento é dado pelo pai, Antônio. Menos sensibilizado, ele diz que previa que

“isso” acontecesse porque o filho não “*escutava seus conselhos*” e acabou sendo morto porque se envolveu com más companhias.

Vários depoimentos vão compondo a narrativa principal. A companheira de Cesinha, Suely, também achava que ele tinha sido morto pela polícia. Conta que ele já tinha trabalhado para o tráfico, mas que havia saído “*limpo*” do negócio. Não devia nada a ninguém e ainda por cima era “*braço*” (amigo) da turma do tráfico. Um amigo dele, Sebastião, também sai em defesa do rapaz e acusa o pai, Antônio, de ser bruto e ignorante com o filho. Ele também confirma que Cesinha já havia participado do tráfico, mas só por um tempo. Uma vizinha conta que os pais do rapaz bebiam e brigavam muito e que ele teria crescido num ambiente familiar ruim. Isso, segundo ela, teria provocado sua entrada no mundo do tráfico. Pelos depoimentos, revela-se também que Cesinha saía com outras mulheres, mesmo sendo casado com sua “*fiel*” (a mulher “oficial”). A amante, Djeane, também apresenta sua versão dos fatos, contando como tinha começado o romance com ele. A fala de Suely, que aparece fazendo serviços domésticos, reforça as disputas que existiam entre ela e a ex-amiga, que se tornou amante de Cesinha. Por fim, o traficante, que não revela seu nome, conta que as despesas do enterro de Cesinha foram pagas pelos integrantes do tráfico. Ele aparece encapuzado e portando uma arma (seguindo o protótipo do traficante das favelas brasileiras).

Todas as cenas dos depoimentos são coloridas, ao contrário das cenas de *flashback* que retratam o dia da morte de Cesinha. As entrevistas são feitas com planos médios e *closes*, mas quase nunca as pessoas olham para a câmera. Os entrevistados, identificados pelo nome que aparece na tela, dirigem-se a um suposto entrevistador/diretor, embora normalmente este não seja visto nem ouvido e nem ocupando o lugar da câmera. No decorrer do curta-metragem, a montagem paralela apresenta de forma alternada as cenas dos depoimentos com as cenas em preto e branco que mostram o corpo de Cesinha na rua.

A sequência final retoma o tempo passado e as cenas em preto e branco do *flashback*, mostrando a mãe do rapaz chorando ao lado do corpo ainda estendido no meio da rua e coberto por uma lona plástica. O uso de uma trilha sonora melancólica – música-tema do seriado televisivo *O Incrível Hulk*, de Joe Harnell –, a imagem em preto e branco, o tempo longo do plano e o choro compulsivo da mãe são elementos

que reforçam a composição melodramática da cena, que também pretende passar uma sensação de desolamento, de abandono. Nas cenas que reconstroem o momento da descoberta da morte de Cesinha, privilegia-se, portanto, estratégias que garantem maior dramaticidade e que envolvam o espectador nos dramas pessoais causados pela perda de uma pessoa.

Intercalados com a cena final, os seguintes textos são inseridas na tela:

Esta é uma obra de ficção, qualquer fato, nome ou acontecimento com a realidade [sic], terá sido mera coincidência. Embora possa ter acontecido com qualquer família, em qualquer lugar do Brasil.

Não importa se Cesinha estava no tráfico ou não. Não importa quem matou o Cesinha. Não importa quem enterrou o Cesinha. Importa saber que mais uma jovem vida se perdeu na criminalidade.

Educai a criança e não será necessário punir o homem. (Sócrates). (CRÔNICAS..., 2007)

O primeiro texto pretende esclarecer que se trata de uma obra de ficção, mas que se aproxima da realidade ao retratar um fato que ocorre com frequência nas favelas. O segundo elabora uma reflexão sobre a própria história, ressaltando que o fato mais importante narrado é a morte do protagonista. Por fim, a citação de Sócrates funciona como embasamento filosófico, racional, para se pensar a questão do alto índice de assassinatos entre jovens pobres, sugerindo que a solução estaria em melhorar o acesso à educação a todos. Enquanto o primeiro texto se refere ao aspecto formal do filme e o segundo reflete sobre a própria narrativa, a citação final atribui um sentido moral à realidade que serve de substrato ao conteúdo da obra. Trata-se de um recurso metalinguístico bastante didático, que prioriza o efeito cognitivo, deixando em relevo uma voz que condiciona não somente a conclusão do filme e a moral da história, mas também o ponto de vista do diretor. Os textos dispostos na tela funcionam como uma voz *over*, que defende um determinado argumento sobre o mundo histórico representado na ficção (NICHOLS, 1991), no caso sobre uma realidade familiar aos moradores da favela.

O aspecto formal dessa obra é bastante relevante, especificamente no que se refere à construção da narrativa. Em sua dimensão formal, o

curta-metragem se destaca por utilizar estratégias de falso documentário e do chamado docudrama.

O termo falso de documentário aqui não diz respeito a uma estratégia discursiva que guardaria em si um problema ético no uso das imagens. Designa, por outro lado, obras audiovisuais de ficção que utilizam certos códigos de verossimilhança na sua construção retórica (SANCHEZ-NAVARRO, 2001), como entrevistas e depoimentos (não necessariamente verdadeiros), voz *over* (locução) e imagens de arquivo. Entre esses códigos de verossimilhança, está o uso constante de cenas com depoimentos de testemunhas e o uso de cenários reais da favela e de atores que de fato vivem nesse contexto. O docudrama, ou a ficção histórica, baseia-se num enredo e faz uso de atores, direção e cenários, objetivando reconstruir acontecimentos corriqueiros ou já documentados por testemunhas e/ou registros históricos. Desse modo, garante uma impressão de legitimidade e de fidelidade aos fatos. (RAMOS, 2008; SANCHEZ-NAVARRO, 2001) O docudrama se constitui numa ficção baseada em fatos históricos, que fornecem os elementos para compor a narrativa. No processo de transformação da história em trama, a narrativa original inevitavelmente irá, em certa medida, ser distorcida.

A escolha do uso de estratégias de documentário, especificamente uma composição narrativa baseada em códigos de verossimilhança para contar uma história de ficção, recorrendo a certos padrões de falas e depoimentos (muitas vezes similares aos utilizados em reportagens de telejornais e documentários), já aponta para uma percepção de certos mecanismos discursivos. Mesmo se tratando de um falso documentário, que evidencia a natureza ficcional da obra, esse curta-metragem se utiliza de certas estratégias para sustentar um discurso sobre um evento presente no mundo histórico, defendendo um ponto de vista acerca da realidade.

Além do uso dos falsos depoimentos, o diretor recorreu também a estratégias do docudrama – misto de teledramaturgia e documentário – para compor as cenas em *flashback* relativas ao dia em que Cesinha foi encontrado morto, como as utilizadas em cenas de reconstituição de crimes. Essas passagens são marcadas pela encenação de dor e sofrimento das mulheres da vida de Cesinha: a madrinha, a esposa e a mãe. Estas se desesperam e se mostram inconsoláveis com a perda do rapaz.

Nessa perspectiva, nota-se que a construção dos personagens segue modelos estereotipados. Os traços de caráter são criados e apresentados de forma esquemática. Isso em muito se deve ao fato da obra ser um curta-metragem, pois não haveria tempo suficiente para uma grande complexificação dos personagens.

A mãe e a madrinha, que sempre aparecem em casa, representam as mulheres maternais, afetuosas, e que sempre buscam ajudar o filho. Elas são incapazes de julgá-lo mal e o defendem de acusações que o desmoralizam. Acreditam que o rapaz tenha morrido inocentemente. O pai, severo e pouco emotivo, é mostrado inicialmente no balcão de um bar e depois no meio da rua. Ele pretende ser a voz forte e de controle, a voz da lei sobre o filho, mas sua intransigência o torna um sujeito autoritário. O próprio amigo de Cesinha, Sebastião, também reforça essa imagem de Antônio. Muito embora o pai não seja totalmente ausente (pois afirma que dava conselhos ao filho), são as mulheres que parecem ser mais amáveis e presentes na vida de Cesinha. Esse tipo de arranjo matriarcal, no qual se destacam as figuras femininas (mãe, avó, tia, esposa e madrinha) na sustentação da família, assemelham-se às representações da família que aparecem em diversas produções recentes, como *Falcão, meninos do tráfico* (2006), *Ônibus 174* (2002) e *Cidade dos Homens* (2007).

A esposa, jovem e bonita, é mostrada em casa, preparando a comida e lavando roupa no tanque. É a mulher capaz de disputar o marido com a amante, de se vingar da “outra” dando-lhe um “corretivo”, como ela afirma em seu depoimento. Os amigos de Cesinha são os que o humanizam e enfatizam seu bom caráter, apesar da amizade com os integrantes do tráfico. O jovem traficante, como já assinalado, é caracterizado de modo bastante similar aos registros de outras produções que tratam do mesmo tema, como *Falcão, meninos do tráfico* (2006) e o videoclipe *Soldado do Morro*, de MV Bill, e o documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles. O rapaz usa bermuda, camiseta e tênis, está armado com um revólver e tem o rosto coberto por uma camisa. Sua postura demonstra autoconfiança e domínio da área. Mas diferentemente de *Falcão, meninos do tráfico* (2006), que utiliza imagens esfumadas e escurecidas para não revelar as identidades dos meninos entrevistados, *Crônicas de um fato comum* (2007) utiliza imagens mais nítidas e enquadramentos mais tradicionais.

Neste curta, a construção da narrativa apóia-se no encadeamento de vários depoimentos, assemelhando-se ao formato reportagem. Trata-se de uma câmera que (aparentemente) não se envolve com os entrevistados, sugerindo objetividade, principalmente pelo fato de conseguir extrair informações sobre a vida de Cesinha e das possíveis causas de sua morte. Não há voz *over*, mas esta se faz presente, como já assinalado, através dos textos explicativos exibidos ao final do curta-metragem, denunciando a existência de uma banalização da morte. Mesmo que algumas interpretações dos atores levem o público a crer que se trata mesmo de uma obra de ficção, com quem esses supostos personagens reais falam? Para quem se dirigem com tanta espontaneidade? Só poderia ser alguém de dentro da comunidade, alguém de confiança, que lhes garantisse segurança.

O próprio argumento apresentado ao final do curta-metragem reforça a ideia de que seu filme nada mais faz do que recontar um evento que já faz parte do cotidiano dos moradores das favelas e periferias, mas com um diferencial: ao se deter, durante 15 minutos, num crime específico, abordado sob a ótica de uma reportagem investigativa, dedica um tempo considerável a um indivíduo comum, um entre tantos meninos que são mortos em circunstâncias semelhantes. Deve-se ressaltar que em nenhum momento temos acesso à voz de Cesinha, nem a seu rosto. Ele não é apenas uma vítima, mas também é um sem voz e sem rosto. Não apenas porque já não vive, trata-se de uma escolha dos realizadores. Sendo uma obra de ficção, haveria a opção do personagem principal ser inserido em algum outro momento da narrativa (por meio de cenas em *flashback*, por exemplo). Temos apenas alguns indícios de como era esse rapaz, como vivia e com quem se relacionava. Ainda que muito seja dito sobre Cesinha, o fato de não vermos seu rosto e de não ouvirmos sua voz em nenhum momento leva a uma representação não individualizada, que traz um sujeito sem identidade definida, um caso ilustrativo do fato social retratado. Além disso, a narrativa se concentra no momento presente, imediatamente após a morte do protagonista. Toda a sua trajetória de vida se apresenta como uma grande lacuna.

Nessa pequena ficção produzida por moradores de uma favela revela-se também uma referência ao mal, conceito usado para designar algum tipo de desordem que corrói e destrói a vida real. Uma forma particular encontrada para dramatizar esse mal foi a morte de (mais) um

rapaz por culpa da criminalidade – e, como é sugerido, em consequência do tráfico de drogas. A constante desordem social parece estar sempre atrelada a um mal que precisa ser extirpado da sociedade, mal que é capaz de provocar ações irreparáveis. Nesse contexto, não há lugar para heróis. A partir dessa perspectiva, *Crônica de um fato comum* (2007) evita sustentar uma lógica maniqueísta do bem contra o mal. Esse mal impune não assume a figura de um personagem específico, mas sim de sujeitos instituídos, como os traficantes e a polícia, que ajudam a compor o contexto de criminalidade, citada no texto final do curta-metragem. É a sociedade que se configura de forma malévola, sem dar chances mesmo aos supostamente bons. O fato de os depoimentos se contradizerem entre si não esclarece muito acerca do envolvimento ou não de Cesinha no tráfico, de sua boa ou má conduta, apesar de prevalecer a ideia de que ele era inocente. Ele não é herói, nem bandido; nem bom, nem mau. E para a voz que conduz a leitura do filme através das frases colocadas no final, Cesinha é apenas mais uma vítima da criminalidade.

Essa configuração também se revela relativamente diferenciada dos padrões dos romances populares descritos por Eco (1991), que normalmente apresentam personagens marcadamente bons e maus, configurando um universo tipicamente maniqueísta. As diversas vezes apresentam diferentes pontos de vista que não revelam uma verdade (a revelação final). Embora os personagens possam ser limitados em sua complexidade, as contradições do ser humano não são reduzidas a uma polaridade moral. Cesinha às vezes é julgado culpado por seu destino, por vezes é tratado como vítima. O inimigo por vezes é o tráfico de drogas, por vezes a polícia. O que prevalece, contudo, é a condição de vítima do personagem, uma vez que as condições dadas não permitiram que ele escapasse da morte ou fosse salvo de alguma forma, como acontece com Buscapé em *Cidade de Deus* (2002). Não ocorreu, portanto, a superação da violência. As contradições do universo ficcional não são resolvidas, as falhas não são sanadas, como acontece na forma tradicional dos romances populares.

Por fim, a construção da narrativa, conduzida pelas especulações em torno do assassinato de um rapaz aparentemente inocente, apresenta, por um lado, uma dimensão dramática, que resulta da experiência da morte de uma pessoa vivenciada por um grupo de familiares e amigos; por outro lado, apresenta uma dimensão trágica do cotidiano, que toma

esse caso como um fato social. Essa ideia é reforçada pela voz *over* que emerge dos textos apresentados ao final do curta. Trata-se de um fato que, de tão recorrente, tornou-se de certa forma banalizado pela guerra do tráfico, devido basicamente aos constrangimentos impostos tanto pelo narcotráfico, que possui regras internas próprias e se baseia em códigos de conduta rigorosos, punindo com a morte aquele que “vacila”; quanto pela polícia, que por vezes age de forma arbitrária ou insequente em um contexto de permanente conflito social. Talvez por isso nesse universo dramático não possa existir a figura do herói desenhado e idealizado pelos romances populares, mas sim sujeitos que estão submetidos às contradições reais da vida cotidiana e às contingências de seu contexto social.

Esse cenário marcado pela violência urbana tem servido de pano de fundo em diversas produções brasileiras contemporâneas, como visto no terceiro capítulo, conduzindo uma articulação entre drama moderno e tragédia, como aponta Xavier (2007, p. 259):

A violência como sistema confere uma tônica de intensidade aos conflitos, e devolve ao drama moderno o tônus (mas não o significado) dos gestos associados à tragédia clássica, pois a tônica é projetar um certo *glamour* sobre conflitos urbanos que, no fundo, definem um contexto de regressão onde a morte é um subproduto da circulação de mercadorias especiais que precisam de ‘territórios livres’ e de mão-de-obra barata (*Cidade de Deus* é a síntese disso). Estamos longe, portanto, da plena dimensão trágica de sacrifício do herói em benefício da comunidade, pois os valores em pauta são os da rentabilidade do comércio ilegal. (XAVIER, 2007, p. 259)

O sacrifício do herói, portanto, também não se apresenta como solução narrativa em *Crônicas de um fato comum* (2007), onde a voz que amarra o sentido final da história procura não apontar culpados ou inocentes, muito menos criar heróis. Atribui-se à criminalidade a causa das tragédias cotidianas das favelas e periferias, muitas vezes encaradas pela sociedade como incidentes. Cria-se um paradoxo: por um lado, as mortes em série de cidadãos comuns tornam a morte banalizada, principalmente frente ao modo como é elaborado o discurso midiático sobre a violência urbana do cotidiano, ancorados numa espécie de estética da violência; por outro lado, a morte, a perda de um indivíduo, é trazida para o centro da narrativa, que investe no sofrimento e no sentimento de perda por parte dos familiares e amigos da vítima, fazendo emergir

os dramas pessoais. O paradoxo, então, resulta numa tragédia em duplo sentido: uma de âmbito pessoal e outra de âmbito coletivo, social.

Esse curta recebeu o prêmio Crítica Social e o troféu ABDeC do festival *Visões Periféricas* 2008, além de ter recebido a premiação de Melhor Curta no Festival *Mostre a sua Comunidade*, do mesmo ano. O diretor Paulo Silva e o produtor Julio Pecky, do Rio de Janeiro, participaram de vários cursos populares de audiovisual, como CUFA (2006), Cinema Nosso (2006) e Cinemaneiro (2004), integram a Companhia Brasileira de Cinema Barato e são também criadores do Cinecarceragem, cineclubes que exibem filmes e curtas-metragens dentro de delegacias. (SILVA; PECKY, 2008) Segundo o diretor Paulo Silva (2009), nesse filme, que contou com um patrocínio de R\$ 3 mil, optou-se por uma abordagem que priorizasse o aspecto político da realidade nas comunidades, em detrimento da dimensão artística, ou puramente estética, dado que pode ajudar a compreender a ênfase moral reforçada pela voz *over* que emerge dos textos exibidos no final. Julio Pecky também diz que costuma utilizar a favela como pano de fundo em suas produções:

Eu uso um pouco o tema favela, porém não a favela como protagonista e sim a favela como pano de fundo. No *Sete minutos* existe um confronto entre dois traficantes, porém para fugir do lugar comum, usamos o plano sequência e a subjetiva; no *Filme do filme*, o tema são as celebridades; no *Canal 001*, uma homenagem ao canal 100, mostro um jogo de futebol de várzea, que para o pobre, tem o mesmo valor que jogar no maracanã. No *Favela 20x30*, um doc experimental a favela ao pé da letra é a protagonista.

b) *Neguinho e Kika* e *Mina de Fé*: Os conflitos sociais na esfera dos relacionamentos amorosos

Os curtas-metragens *Neguinho e Kika* e *Mina de fé*, da ONG Nós do Morro, embora não tenham sido premiados no festival *Visões Periféricas* 2007, receberam diversas premiações em outros eventos.[1] A análise desses dois filmes se deve em parte a esse reconhecimento e também ao trabalho de inclusão audiovisual desenvolvido por esse grupo desde

[1] *Neguinho e Kika*: Melhor Direção, Festival de Marseille/2006, Melhor Ficção, Digital Curta Cinema/2005, Melhor Filme, Festival de São Carlos – SP/2005; *Mina de Fé*: Melhor Filme, 37º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro/2004 e Festival Internacional Curta Cinema/2004, Menção Honrosa, ABDeC Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, Seleção oficial Festival de Curtas de Clermont Ferrand/2005, Seleção oficial Festival de Curtas International Film Berlin/2005. (NÓS DO MORRO, [2014])

2000. No aspecto temático, a ameaça da morte – em função do narcotráfico – é constante e aparece como o elemento de impedimento da felicidade e da plena conjugação dos personagens principais.

Neguinho e Kika retrata a fase de descoberta do primeiro amor entre dois adolescentes. O filme começa com uma cena de Neguinho (Diego) sobre uma laje, numa conversa descontraída com um amigo. Eles falam sobre garotas e namoro. Nas mãos, Neguinho segura um bastão de fogos de artifício. De repente, avistam um carro da polícia se aproximando do morro. Os dois se desesperam e se atrapalham, mas conseguem acender o bastão. Um corte seco faz a passagem para outra cena: Kika está estendendo roupa no varal sobre outra laje, provavelmente distante do lugar onde está Neguinho. Ela ouve o barulho dos fogos, se ame-dronta e interrompe o que estava fazendo para ver o que ocorreu. Uma trilha sonora incidental indica um instante de tensão. A garota sabe que os fogos sinalizam a atuação do tráfico de drogas, funcionando como aviso de perigo, de ameaça. Na sequência seguinte, a câmera acompanha Kika caminhando pelos becos da favela. Num muro, ela escreve o nome do filme, “Neguinho e Kika”, dentro de um coração. Em seguida, os dois se encontram e, pelo diálogo, percebemos que se trata de um namoro recente. Ele insinua que quer transar com ela, mas a garota é reticente e diz que seu pai não aprovaria o namoro se soubesse que ele era um bandido. Neguinho retruca e diz que não é bandido, mas sim trabalhador. Ela se posiciona: só mantém o namoro se ele sair do tráfico. Ele se nega a fazer isso, alegando que está apenas trabalhando e que os colegas do bando são seus amigos. Ouvem-se mais fogos e Neguinho se levanta para sair, mas Kika o impede de ir.

Corte para a cena seguinte, que mostra um homem conversando com a mãe de Neguinho, Marieta, na casa dela. Ele é João, é padrinho do rapaz, e está preocupado porque o viu na favela com uma arma na mão. Essa cena é bastante significativa, pois configura o contexto familiar de Neguinho. Diferentemente do que ocorre em *Crônicas de um fato comum* (2007), o pai de Neguinho não aparece na história e a mãe é mostrada como sendo intolerante com o filho. João diz que ela criou o filho dando “porrada” nele, e ela retruca dizendo que seu filho é um “safado” e que “não quer saber de nada” (estudar ou trabalhar). Pela discussão que tem com o padrinho, sabemos que ela criou o menino sozinha e não aceita ser cobrada. Novamente, a ausência do pai é enfatizada. É o

padrinho, então, que ocupa o papel da figura afetuosa, que se preocupa com Neguinho e vai acudi-lo. A fala de João é de defesa do afilhado. Seu discurso reforça a ideia de que a culpa pelo garoto estar no tráfico é da mãe, que não o teria educado bem. “Você tinha que tomar uma atitude de mãe”, alerta o padrinho. A ele, afinal, cabe o papel de acolher Neguinho, de resolver seu problema e de determinar o novo rumo do personagem. Nessa cena, a mãe é mostrada dentro de casa passando roupa. Em outra parte do filme, depois que Neguinho decide que quer sair da boca, ele está em casa quando sua mãe chega. Neguinho conta que saiu do tráfico, mas ela não acredita. Mãe e filho se desentendem e ela o manda embora de casa.

Essa introdução já caracteriza os protagonistas: Neguinho, um adolescente em conflito com a mãe, que entra para uma gangue de traficantes, assumindo o papel de fogueiteiro para avisar a chegada da polícia no morro; e Kika, uma garota que está apaixonada, mas que quer distância do tráfico. Kika estuda, Neguinho, não. O curta-metragem, então, alterna cenas do cotidiano de Kika (indo ou voltando da escola, estendendo roupa no varal, pintando as unhas e conversando com as amigas) com cenas de Neguinho entre os colegas, trabalhando para o tráfico. Para ele, ocupar esse lugar lhe confere certo *status* e o sentido de pertencimento a um grupo e, por isso, não dá ouvidos aos pedidos de Kika para que deixe a boca.

Na narrativa, diversas situações ameaçadoras antecedem o conflito final, mas Neguinho não se convence a deixar o bando. Numa ocasião, é abordado por policiais, agredido e torturado, mas não delata os companheiros, atitude que o faz se sentir orgulhoso. Não agiu como um “x-9” (um delator, um “dedo-duro”). Por outro lado, sente-se mal, pressionado, e diz aos colegas que está querendo sair da boca. “Vai abandonar os irmãos?”, pergunta um de seus parceiros. Uma montagem alternada coloca em contraposição a cena em que Neguinho aparece sendo agredido pelos policiais com o momento em que ele conta para Kika, orgulhoso, o quanto foi corajoso ao enfrentar os policiais e não revelar nada sobre a boca. Numa outra sequência, uma mulher do bando é punida de forma violenta pelo grupo e Neguinho participa da execução. Ela paga pelo seu erro com a morte. O “vacilo” seguinte é cometido por Neguinho, que perde uma carga de maconha pela qual ele estava responsável. É ameaçado de morte pelos colegas, que lhe pedem o dinheiro da mercadoria.

O chefe do bando lhe dá um prazo e ele só consegue se salvar depois que João arranja dinheiro emprestado para pagar o prejuízo da droga perdida. Na cena em que o padrinho livra o sobrinho, um dos colegas o adverte: “Aí Neguinho, tu tá f. se eu te pego na pista de novo. Tu não nasceu pra ser bandido, não, rapaz.” E o chefe do bando ainda aconselha a João “dar uma moral” no rapaz. Então, por exigência do padrinho, Neguinho vai morar com a avó em outra cidade e seu romance com Kika termina.

Numa das cenas finais, Kika lê uma carta de despedida de Neguinho. Ele diz que precisa ir embora da favela, mas que nunca vai esquecê-la. “Te amo para sempre, Kika”, diz a carta. A cena é embalada por uma música lenta e Kika aparece chorando. Na cena seguinte, outro garoto está na mesma laje em que Neguinho aparece no início do curta-metragem. Ele está sozinho e de repente se levanta para disparar fogos. A cena congela e há uma fusão de imagens. Na última cena, Kika passa em frente ao muro em que escreveu “Neguinho e Kika”. A câmera se aproxima do texto e é inserida a música final, em tom melancólico.

Embora o protagonista tenha sido salvo, a condução da trama leva a um final que apresenta duas soluções não consoladoras, no sentido proposto por Eco (1991):

- a) Por causa da saída de Neguinho da favela (uma necessidade), o romance com Kika não se efetiva, apesar de ambos se desejarem. Também não ocorre nenhum tipo de reconciliação aparente entre mãe e filho.
- b) A ordem inicial do universo ficcional criado é retomada, pois Neguinho é substituído por outro garoto, que assume seu posto no tráfico. Mais uma vez, a violência não foi superada.

A composição do espaço diegético nesse curta-metragem segue um determinado estilo que se mantém durante toda a narrativa. O cenário da trama se passa basicamente numa favela. Lajes, becos, interiores das casas e escadarias compõem os cenários. A exceção é a sequência que mostra o padrinho do protagonista caminhando no centro da cidade. É a única cena que se passa fora da favela. Os becos e vielas estreitas entre as casas são os lugares de encontro de Neguinho e Kika. A mata próxima à favela é local de encontro dos traficantes, a boca. A laje é o local de

trabalho de Neguinho, de onde pode observar o asfalto e a aproximação da polícia. Os conflitos familiares (Neguinho e sua mãe) e as confidências (Kika com sua amiga e Kika lendo a carta de Neguinho) se passam dentro das casas, muito embora os encontros do casal de adolescentes sempre se passe em espaços externos.

O curta-metragem apresenta uma narrativa linear, construída com base em relações diretas de causa e efeito e centrada nos diálogos. O tempo da narrativa apresenta um trajeto bem-delimitado: começa com a inserção de Neguinho no tráfico e o início de seu namoro com Kika, e termina com sua saída da boca e da favela e o fim de seu relacionamento.

Um elemento que caracteriza esse filme é o tipo de fotografia, com cores saturadas e alto contraste e a câmera na mão em diversos momentos. Esses elementos contribuem para aumentar a dramaticidade da representação e causar maior impacto junto ao espectador, o que é reforçado pela trilha sonora composta para o curta. As músicas e efeitos sonoros são usados apenas em momentos-chaves: um samba jovial, com bases de guitarra, introduz a cena em que Neguinho e Kika se encontram; um som incidental marca a tensão na hora em que chega o carro da polícia na favela; um *funk* dá ritmo e ao mesmo tempo contrasta com a cena em que a integrante do bando é torturada pelos colegas; e uma música triste é usada quando Neguinho e Kika se despedem depois que ele conta que está ameaçado de morte.

Construção semelhante pode ser vista no curta-metragem *Mina de Fé* (2004). O filme retrata o difícil relacionamento entre Silvana e Maninho, chefe do tráfico de drogas do morro. Ela não consegue se adaptar à rotina de trabalho do marido e tem a vida constantemente ameaçada, mas ainda assim investe no seu casamento e acredita no amor que sente pelo rapaz, principalmente depois que descobre que está grávida.

A sequência inicial já antecipa o foco da história – a relação conturbada de um casal – e caracteriza os personagens principais e o contexto no qual estão inseridos. Uma edição alternada apresenta duas situações que ocorrem ao mesmo tempo. Enquanto Maninho joga bola com os amigos numa quadra da comunidade, Silvana encontra a suposta amante de seu marido e lhe pergunta se é verdade que está grávida dele. As duas começam a discutir e travam uma briga corporal. O jogo é interrompido. Um dos rapazes dá um tiro para o alto para dispersar

a confusão e as garotas são separadas à força. Corte. Na cena seguinte, Silvana e Maninho acordam de madrugada e ele sai de casa para trabalhar. Ele aparece em primeiro plano falando ao celular e colocando um revólver na cintura. Numa cena posterior, vemos Maninho e seu bando preparando papalotes de cocaína numa clareira no meio do mato. Ele está sentado, portando uma metralhadora, e dá ordens ao grupo. Silvana aparece na boca e ele a manda voltar para casa. Ela preparou um bolo para ele e quer lhe contar algo, mas ele a trata com rigidez. Silvana volta para casa e reclama com a amiga do tratamento que recebeu de Maninho. Segundo ela, as “vagabundas” podem frequentar o local, mas ela, a esposa, não. “E por acaso ele montou casa para vagabunda? Montou pra você”, ressalta a amiga. Nessa cena, Silvana está estendendo roupa no varal. Logo em seguida, ouvem-se disparos de fogos na favela e elas entram em casa. Esses detalhes endossam a condição de Silvana como mulher oficial, a protegida do homem poderoso da comunidade, e também dedicada à casa e ao marido. Há um discurso que sentencia: ela não é uma “vagabunda”, não é como as outras, mas a esposa do chefe do tráfico. Silvana é caracterizada como uma mulher romântica e ao mesmo tempo maternal. Tem ciúmes do marido, pois sabe que ele, como chefe do tráfico, é assediado por outras mulheres. Maninho é o homem viril, provedor e protetor da mulher, capaz de construir uma casa para ela. Mas também é autoritário e controlador. Em todas as cenas (com exceção da cena final) aparece como um sujeito que ri pouco e que está sempre no comando.

Posteriormente, em outra montagem alternada, vemos Maninho discutindo com um de seus subordinados. A conversa é tensa e construída a partir de planos fechados nos rostos dos personagens. O rapaz, chamado Gambá, diz estar com medo e pede para não ser morto, tentando justificar ao chefe um vacilo que cometeu ao ser pego pela polícia e delatar o bando. Mas Maninho é irredutível e afirma que vai matá-lo. “Não adianta não. Essa é a lei do morro. Isso aqui não é banguça, não. Tu não tinha ordem pra cumprir?” A cena do acerto de contas termina com Maninho atirando no rapaz. Em paralelo, vemos Maninho em casa conversando com Silvana. Ele quer saber o que ela tem para lhe dizer, mas ela tem medo de sua reação. “Você também tem medo de mim?”, ele pergunta. Silvana conta que está grávida, mas Maninho recebe a notícia com ar preocupado, demonstrando decepção.

Pelo diálogo, sabemos que havia um trato dos dois não terem filhos, pois Maninho acha que filho de traficante não tem futuro. Mas Silvana pede para que ele a deixe ter o bebê. No mesmo diálogo, ele conta que matou Gambá e, nesse momento, a mãe do rapaz vai até sua casa pedir para ter o corpo do filho. Maninho não quer deixar e chama a atenção de Silvana: “Tu não aprende, não? Já falei para você não se meter onde não é chamada.” Silvana tenta sensibilizá-lo: “Olha como está esta mãe. É só desta vez.” Maninho cede. Ela continua consolando a mãe de Gambá na varanda e Maninho a chama para entrar. Novamente, a construção dos diálogos ajuda a compor o perfil dos protagonistas e modo como o casal se relaciona. Silvana é forte e frágil ao mesmo tempo. Ela se mantém numa condição de submissão frente à Maninho, muito embora consiga influenciá-lo em alguns momentos.

Outra edição paralela marca o início da última parte desse curta. Silvana e Maninho começam a namorar no quarto, enquanto os colegas da boca tentam avisá-lo para fugir. A polícia estava entrando na favela, procurando por ele. Maninho consegue ser avisado e foge. Logo depois, policiais invadem a casa e agridem Silvana, prometendo que iriam matar seu marido. Ela passa a noite em casa chorando, ouvindo o tiroteio no morro. No dia seguinte, Silvana procura Maninho entre os corpos estendidos numa das ruas da favela. Ela parece ter reconhecido um dos corpos, mas na cena seguinte vemos os dois juntos novamente. É dia, e Silvana está olhando para o mar do alto do morro, quando Maninho chega sorridente e lhe abraça, dizendo: “Fica tranquila. Estamos em casa de novo.” Ela já exhibe a barriga de grávida, o que indica uma passagem do tempo e a aceitação de Maninho em ter um filho.

Determinados acontecimentos da narrativa funcionam mais como elementos que ajudam a caracterizar o universo no qual vivem esses personagens do que propriamente mover a narrativa, provocar uma mudança de estado no enredo. Na verdade, apenas reforça o contexto inicial. Quando Maninho resolve matar um dos integrantes do seu grupo por esse ter traído sua confiança, Silvana se compadece com a mãe do rapaz, que a procura para tentar convencer Maninho a deixá-la enterrar o corpo do filho. A cena funciona para enfatizar o lado bom, humano da protagonista, que aceita as leis internas do tráfico (que determina a punição com a morte para quem erra), mas mesmo assim defende um enterro digno, em respeito às mães.

Sugere-se que houve um final favorável para os protagonistas: eles se salvam e ficam juntos (formam uma nova família), apesar do sofrimento inicial e das possibilidades reais de morte. Mas o fato de ter havido uma chacina – provocada pela invasão da polícia na favela – não permite uma solução totalmente consoladora à história. O contexto no qual eles estão inseridos parece não ter sofrido nenhuma alteração, pois os conflitos sociais permanecem.

As duas produções recorrem a algumas representações similares dos protagonistas, com cenas que reproduzem de forma quase idêntica situações-chave para a caracterização dos personagens e do contexto no qual estão inseridos. Alternam cenas que retratam o mundo privado, íntimo, dos relacionamentos amorosos, onde prevalece a influência das personagens femininas, com cenas de violência e perseguição nos espaços externos da favela, dominados pelos homens.

No que diz respeito às personagens femininas principais, elas são mostradas como sendo românticas, protetoras e conselheiras. São preocupadas com os parceiros e têm medo de perdê-los. Nas duas produções, as cenas em que elas aparecem sobre a laje de casa, recolhendo ou estendendo roupas no varal, funcionam como caracterização do trabalho doméstico que faz parte da rotina dessas mulheres. Por outro lado, enquanto Kika é uma estudante que prefere terminar o namoro com Neguinho diante da insistência dele em continuar no tráfico, Silvana se conforma em ser a patroa, a mulher oficial do traficante-chefe, a dona de casa que assume os riscos de viver com o homem que ama e de ter um filho com ele.

Para além da esfera privada, dos afetos, outro elemento encontrado em ambas as narrativas são as cenas que mostram a punição de integrantes do tráfico que por alguma razão vacilaram com o bando e tiveram que ser castigados com a morte, pelas mãos dos próprios colegas. É a dimensão da traição presente nas relações pessoais e da punição como castigo e/ou vingança, ação determinada por um código de conduta específico.

Imagens da polícia chegando ao morro e dos grupos de traficantes armados reunidos em algum ponto da favela também estão presentes nos dois curtas-metragens. Nas duas histórias, corre-se o risco de morrer, seja pela polícia, seja pelo tráfico, duas instituições tratadas como uma ameaça constante. Na narrativa, esses dois elementos funcionam

quase como antagonistas: são os inimigos ameaçadores, capazes de provocar algum tipo de castigo por meio do dano, de uma perda irreparável (morte, prisão, separações). Na perspectiva da trama amorosa, o desejo de alcançar ou manter o poder conquistado através do engajamento no tráfico de drogas funciona como impedimento para a concretização do amor pleno. Na esfera afetiva e na dimensão da intimidade não são as diferenças de classe social que impedem a felicidade dos relacionamentos (todos são da mesma comunidade e da mesma classe social), mas sim as contingências do contexto social, que também funcionam como elementos dramáticos na narrativa.

Algumas cenas utilizam recursos melodramáticos para envolver emocionalmente o público, mas a atuação nem sempre acertada e pouco convincente às vezes impede esse efeito. Isso ocorre especialmente em *Mina de Fé* (2004), onde falta vigor na interpretação dos protagonistas, que não conseguem fazer transbordar o sentimentalismo pretendido. Somente o uso da trilha musical não é capaz de gerar esse efeito. É possível afirmar que certos preceitos do melodrama estão mais presentes na concepção moral dessas histórias do que necessariamente no efeito que conseguem gerar e no poder de arrebatá-lo o público (o que se deve também ao pouco tempo da narrativa dos curtas-metragens). Um dos aspectos da tradição melodramática é a primazia do amor e da paixão, podendo estes serem legítimos e saudáveis ou ilegítimos e doentios, dependendo do tipo de conjunções amorosas que se estabeleçam. As barreiras sociais, seja no âmbito econômico (apaixonados pertencentes a diferentes classes sociais), seja no moral (um dos enamorados é casado), normalmente representam fortes impedimentos e funcionam como elementos dramáticos. Como já citado, em *Neguinho e Kika* (2005) e *Mina de Fé* (2004), é o narcotráfico e todo o jogo de forças sociais que engendra que aparecem como entraves em direção à felicidade dos personagens.

c) 7 minutos: a vingança como elemento estruturante

Produzido e dirigido por Julio Peclý e Paulo Silva, os mesmos de *Crônicas de um fato comum* (2007), o curta-metragem foi exibido no festival *Cine Cufa* (2008), onde recebeu o prêmio Governo do Rio – Na Tela da Favela, pelo júri especializado. Também foi exibido e premiado em

outros festivais.[2] Outros coletivos relacionados ao cinema de periferia aparecem como parceiros nessa produção: Boca de Filme, Nós do Cinema, Nós do Morro e Virtual Filmes.

A sinopse do filme resume a narrativa: “Numa câmera frenética, sem cortes e em subjetiva, o curta mostra os últimos sete minutos de vida de um traficante de drogas.” (SILVA; PECLY, 2008) Os próprios realizadores ressaltam o aspecto diferencial desse trabalho, que está justamente na sua composição formal e no uso de recursos específicos da linguagem audiovisual, em especial a câmera subjetiva, que busca colocar o espectador no lugar do protagonista, reproduzindo a tensão por ele vivida. Desse modo, reforça a ideia de uma narrativa que, de tão curta, já busca desde o início imprimir um perfil psicológico ao personagem principal, que reflete tão somente seu estado emocional momentâneo, ao mesmo tempo em que demarca sua função social enquanto traficante.

O curta traz como personagem central um chefe do tráfico de drogas da favela, chamado PC, cuja imagem não aparece em nenhum momento no espaço diegético. Temos acesso apenas ao que esse personagem vê e diz e, em alguns momentos, aos movimentos de suas mãos, quando aparecem no interior do plano. Em apenas sete minutos, tempo que dura o plano-sequência, a cena construída mostra o tenso percurso de PC, desde quando é chamado em sua casa até o momento da troca de tiros com Léo, seu “traidor”, episódio que vai resultar em sua própria morte. Através do recurso da câmera subjetiva, acompanhamos seus passos e conhecemos as pessoas com quem interage e que se dirigem a ele olhando para a câmera. Os diálogos, curtos, rápidos e intensos, informam não apenas as intenções de PC e de seus companheiros e as reações dos demais personagens, mas também contribuem para reforçar a dimensão emotiva da narrativa. Todas as falas, quase sempre carregadas de agressividade, refletem a tensão do momento e a impulsividade dos personagens. As razões da perseguição e as motivações de PC não são

[2] Melhor curta de Língua Portuguesa, *Cineport/2007*; Melhor curta, *Festival de Colatina/2007*; Melhor curta, *Festival Vide-Video/2007*; Melhor curta, *Festival do Rio/2007*; Melhor curta de ficção, *Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras/2007*; Melhor direção, *Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeira/ 2007*; Melhor ator para Luciano Vidigal, *Festival de Itu/2007*; Menção honrosa, *Festival Perro Loco/2007*; Menção honrosa, *Festival de São Carlos/2007*. (SILVA; PECLY , 2008)

muito claras, mas indicam um desejo de vingança. Por conta de uma traição, Léo é ameaçado de morte pelo traficante.

O tratamento dado à imagem contribui para aumentar a dramaticidade da narrativa, ao mesmo tempo em que cria uma atmosfera pesada. A câmera é rápida e instável, acompanhando o constante movimento do olhar e do corpo do protagonista, embora mantenha sempre um mesmo tipo de enquadramento. O episódio se passa à noite, e a maioria das cenas é externa. Por isso, as imagens são quase sempre obscuras, pouco iluminadas e cheias de sombras. A ausência de qualquer trilha musical ou som incidental endossa o tom cru dado à narrativa. Por isso mesmo, vozes e ruídos do espaço diegético são acentuados.

Na primeira cena, vemos um revólver sendo descarregado e, em seguida, uma moça se despiendo para PC. O romance do protagonista logo é interrompido por alguém que grita seu nome e bate à porta de seu barraco. Seu comparsa lhe avisa que Léo está na comunidade. PC recarrega o revólver e os dois saem pelos becos da favela. Eles chegam a um bar e querem saber onde o traidor está escondido. Agridem o homem que está por trás do balcão, que é tio de Léo, mas ele responde que não sabe “dessa praga”. “Se tu matar ele é um favor que tu me faz, pô”, diz o dono do estabelecimento. Em seguida, a câmera se vira para uma mulher que, chorando, incentiva PC a matar “aquele desgraçado”, pois ele teria estuprado sua filha. Essa passagem ajuda a configurar a figura de Léo como uma *persona non-grata* na comunidade, causador de problemas. Em seguida, PC vai até a casa de Val, a namorada de Léo, e a tira de casa à força. Val diz que não sabe onde ele está, mas ainda assim é ameaçada de morte. Nesse momento, outro sujeito chega e avisa que viu Léo no campinho. PC corre em direção ao campo junto com outros rapazes armados e no caminho se inicia uma troca de tiros. Seu comparsa segue na frente e logo é atingido por um disparo, caindo no meio da estrada. Nos últimos momentos do conflito, PC está sozinho, se escondendo atrás das árvores e procurando por seu inimigo. A munição de sua arma acaba (ouvimos o revólver falhando). Logo em seguida, ele é atingido por um tiro e cai morto. A câmera se vira para o alto, encenando a queda do personagem, e um corte seco finaliza o filme.

O curta retrata a trajetória de um traficante em direção à sua morte e poderia ser considerado a sequência final de um longa-metragem, mas sua construção permite que se constitua numa narrativa fechada e

independente ao apresentar uma clássica cena de perseguição movida pelo desejo de vingança.

O que importa para a narrativa é o modo como a tensão é estabelecida. Além das falas e da ação dos personagens, que demonstram apreensão, o movimento frenético da câmera e a fotografia obscura, como já assinalado, intensificam a dramaticidade. Essa intensidade também é resultado do tom naturalista da produção, que se deve a um conjunto de elementos: a linguagem adotada, com muitos palavrões e gírias; as características físicas dos atores, atuação e figurino; e os cenários e espaços utilizados.

7 minutos (2007) parece ter sido feito para causar impacto emocional através da tensão que estabelece, e o tom irônico do final – aquele que iria matar, acaba sendo morto – pode também compor um discurso de caráter moral (“o crime não compensa”).

Algumas características em comum podem ser encontradas nas quatro produções analisadas nesta seção:

- a) Os protagonistas são jovens, moradores de comunidades em favelas e periferias e constantemente expostos a situações de conflito, que podem levar à morte por assassinato;
- b) Os espaços que servem de locação, muito embora possam ser reconhecidos na tela por seus moradores e frequentadores, não são identificados ou denominados. São espaços genéricos, ilustrativos de um determinado contexto social a partir dos elementos que compõem as cenas (casas, ruas, bares, vielas, escadarias, etc.). Na dimensão temporal, a narrativa dura o tempo de uma ação. É o tempo presente que está sendo representado, não havendo grandes elipses ou *flashbacks*. Mesmo em *Crônicas de um fato comum* (2007), que faz uso de *flashback*, o tempo retratado é o presente;
- c) A tragédia social e os dramas pessoais estão associados ao narcotráfico e à violência, o que é ilustrado por cenas de pessoas armadas com revólveres ou metralhadoras, perseguições e conflitos entre polícia e traficantes. Como parte desse contexto, a traição e a vingança aparecem como elementos desencadeadores de conflitos: deve-se matar aquele que traiu o grupo e/ou o

chefe do bando. Esse aspecto não é tão forte em *Crônicas de um fato comum*, mas surge como hipótese quando algumas pessoas especulam as causas da morte de Cesinha;

- d) Não há uma referência direta a questões como pobreza, classe social ou discriminação racial. Muito embora esses aspectos possam estar presentes ao considerar a atuação da polícia na favela, os mesmos não são problematizados através da narrativa;
- e) Diferentemente da lógica dos romances populares, o final não é consolador (apesar de alguns se salvarem), pois as contradições do mundo ficcional não se resolvem e os personagens não encontram a felicidade plena em todas as esferas (íntima e social);
- f) Embora não apresentem personagens maniqueístas, as narrativas de certa forma associam o mal ao tráfico ou à polícia e procuram não criminalizar o morador da favela/periferia, na medida em que o individualiza e o humaniza, principalmente quando ressalta suas contradições pessoais. Sugere uma forma de distinguir os bons dos maus, mas não de modo tão evidente e marcado como nas narrativas populares. Com exceção de *7 minutos* (2007), essa abordagem centrada no cotidiano e em dramas pessoais também coloca em evidência a fragilidade da figura paterna na estrutura familiar, um dos principais temas problematizados em filmes como *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli;
- g) Em relação à dimensão formal, a composição do espaço diagético segue um padrão ao utilizar locações, cenários e atores das próprias comunidades e valorizar os modos de expressão verbal e corporal dos moradores locais, bem como seus modos de se vestir, e de reagir frente às situações de conflito. Esses recursos resultam num tipo de representação realista-naturalista que, embora nem sempre seja eficaz devido a algumas falhas de atuação ou aos poucos recursos técnicos, de certa forma aproxima o espectador da realidade apresentada.

A cidade, a comunidade, o indivíduo: o reconhecimento das diferenças

Como visto no capítulo dois, um dos aspectos evidenciados nos textos dos festivais de cinema de periferia é a questão da diversidade cultural, da pluralidade de vozes que emerge dessa produção audiovisual das favelas e periferias e da necessidade de se ampliar as instâncias de visibilidade de um amplo espectro de atores sociais historicamente não reconhecidos em suas demandas. O reconhecimento da diferença, a reivindicação dos direitos das minorias e da emancipação econômica e cultural (simbólica) de determinados segmentos sociais, bem como o desvelamento de práticas de exclusão, se tornam parte da dinâmica de representação e da construção discursiva também dos produtos audiovisuais exibidos nesses festivais, em defesa de um conceito de periferia menos esquemático e simplificado e mais representativo de um contexto social múltiplo e heterogêneo.

Os filmes analisados a seguir trazem em comum diferentes abordagens sobre experiências do cotidiano nos centros urbanos, envolvendo indivíduos, grupos, comunidades e espaços que normalmente dispõem de pouca ou nenhuma visibilidade. Interessa não somente as histórias contadas, mas também o modo como essas narrativas são construídas e como determinadas representações são acionadas, especificamente aquelas relativas à ideia de comunidade, identidades coletivas, engajamento, conceitos que de algum modo problematizam questões acerca dos agrupamentos sociais contemporâneos, como o fenômeno das tribos urbanas, as diversas formas de engajamento e a relação do indivíduo com a sociedade. As narrativas, portanto, revelam subjetividades muitas vezes representativas de uma coletividade específica e são marcadas pela ideia de uma trajetória de luta e de superação de dificuldades e limitações para se alcançar um objetivo (positivo), uma vitória.

Nesta seção, somente o primeiro curta-metragem é de ficção, sendo que os demais consistem em pequenos documentários. *O filme do filme roubado do roubo da loja de filme* (2006) representa uma versão ficcionalizada de uma espécie de manifesto. Seus personagens confundem-se com os próprios atores e realizadores, integrantes de um movimento que demarca o lugar do cineasta da periferia.

a) A apropriação das imagens: uma ficção como manifesto

O rap serve de trilha sonora para o curta-metragem de ficção *O filme do filme roubado do roubo da loja de filme* (2006), da produtora Cavídeo (RJ), escrito e dirigido por Marcelo Yuka,[3] Júlio Peclý e Paulo Silva. Como já citado, juntos esses artistas formam a Companhia Brasileira de Cinema Barato. A música-tema é composta por DJ Babão e Slow, que também está no elenco. Márcio Graffiti, do coletivo Anti Cinema, é um dos responsáveis pelas filmagens e também faz parte do elenco de apoio, juntamente com Cavi Borges (Cavideo Produções), produtor do filme e proprietário do estabelecimento que serve de locação. Essa articulação demonstra como profissionais e artistas já compõem uma rede de produção própria e colaborativa, ajudando a caracterizar esse campo audiovisual das periferias.

A letra do rap usada na abertura do curta-metragem de certo modo corrobora tanto o argumento do filme quanto a proposta artística do coletivo:[4]

Roube o filme, roube a cena, seja original, Hollywood ou Baixada viva o cinema nacional / Filme barato, primeiro ato, principal, sou rato, agora nada segura o nosso humilde aparato / Primeira idéia uma ação, para platéia inovação, cinema, hip hop, pensamento e diversão / O filme do filme roubado do roubo da loja do filme, sacou? (O FILME..., 2006)

Roubar o filme e a cena, fazer um filme original e barato, com um “humilde aparato”, são preceitos que vão ao encontro à filosofia dos realizadores e compõem um discurso que de certa forma legitima tanto a ação dos personagens da história quanto a ação dos próprios realizadores, que utilizam celulares e câmeras de vigilância para produzir o filme. Assim, o tema da criminalidade é usado como pano de fundo para tratar com ironia sobre a lógica da mídia e do mundo das celebridades, as novas tecnologias digitais e a apropriação de imagens na sociedade contemporânea.

A história narra o momento do assalto a uma locadora de vídeo de um bairro da Zona Sul carioca. O filme dura basicamente o tempo do assalto. Contudo, o que poderia se configurar num momento de tensão

[3] Marcelo Yuka, ex-baterista e compositor do grupo O Rappa, ficou paraplégico após ter sido baleado num assalto em 2000. Depois disso, criou o grupo Frente Urbana de Trabalhos Organizados (FUr.T.O) e realiza outros trabalhos na área cultural e social.

[4] O Manifesto da Companhia Brasileira de Cinema Barato (CBCB) pode ser lido em Anexo ou em Silva e Peclý (2008).

se transforma numa situação um tanto quanto cômica, patética, devido ao tom de ironia presente no modo como os bandidos se reportam às vítimas. A agressividade das falas, portanto, não encobre o tom cômico do sentido que elas geram.

Inicialmente, vemos pessoas entrando e saindo da locadora. Um *rap* composto exclusivamente para o filme acompanha as primeiras cenas, que são intercaladas com os créditos de abertura. As primeiras cenas da locadora são estáticas, em preto e branco, e mostram um plano geral de toda a loja, reproduzindo as imagens feitas por minicâmeras de vigilância interna (uma colocada dentro e outra do lado de fora da loja). Quando a música cessa, dois assaltantes entram armados no estabelecimento, onde estão apenas um casal, o atendente da locadora e outro rapaz. Os assaltantes, armados de pistolas, vestem bermudas e camisetas surradas, usam gorros e falam a linguagem “das quebradas”. Os clientes, por sua vez, são caracterizados como jovens de classe média e se vestem de modo simples, descolado, não ostentando, por exemplo, acessórios caros ou jóias.

Num determinado momento, um dos assaltantes percebe que o homem com a moça é o ator Leandro Firmino da Hora, que ficou famoso ao representar o personagem Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus* (2002).[5] “Esse não é aquele cara que fez aquele filme, *Cidade de Deus*, o Zé Pequeno?”, pergunta um dos bandidos, que exige que o rapaz do canto da loja ligue a câmera de seu aparelho celular e filme tudo. A partir daí, a imagem que vemos na tela torna-se colorida e instável, por vezes tremida e desfocada, pois o cinegrafista amador procura registrar todo o evento, produzindo enquadramentos mais fechados nos sujeitos da ação. O tempo todo o rapaz que segura o celular é orientado pelos bandidos sobre o que filmar e como filmar. Eles passam a ser os diretores de uma nova trama. É pela câmera do celular que o espectador acompanha o desenrolar da situação. Os bandidos então exigem que Firmino (que faz o papel dele mesmo) repita a frase mais famosa de seu personagem em *Cidade de Deus*: “Dadinho o c.! Meu nome agora é Zé Pequeno, p.!” Em seguida, descobrem também que a moça que

[5] Leandro Firmino é um dos profissionais egressos das oficinas de atores da ONG Nós do Cinema, que também formou a maioria do elenco de *Cidade de Deus* (2002). O ator participou da primeira temporada da série *Cidade dos Homens* e do episódio *Palace II*, produzidos pela O2 Filmes e exibidos na Rede Globo. Atuou, ainda, na novela *Vidas Opostas* (Record), além de outros trabalhos no cinema, na televisão e no teatro.

acompanha Firmino é a atriz Natalia Laje, que trabalhou no filme *2 filhos de Francisco* (2005). Eles estranham o fato de um sujeito negro estar saindo com uma moça branca, zombam dos dois e exigem que ela dê um beijo em um dos assaltantes. Por fim, a dupla de bandidos recolhe alguns objetos do casal, o dinheiro do caixa da locadora e também o celular que registrou todo o evento e que servirá como prova de uma conquista: o assalto a duas “celebridades”. Os assaltantes fogem e seus últimos movimentos continuam sendo registrados, de modo caótico, pelo celular que permanece ligado. Por fim, ainda ouvimos um deles dizer: “Se demo’ bem, mané.” Prevalece, assim, a moral do malandro, que se contrapõe ao discurso do “crime não compensa” dos filmes do bloco anterior.

O curta-metragem constrói sua narrativa em torno de um assalto inusitado pelo fato do evento ter se transformado em material de uma filmagem, deixando em poder dos assaltantes a direção e a condução da trama (real e fictícia). A insegurança, então, pode ser vivenciada por qualquer pessoa no cotidiano das cidades, e os dispositivos de segurança e de comunicação, que supostamente deveriam oferecer proteção, acabam por proporcionar uma experiência tragicômica. A forma como os diálogos são construídos, a inserção de elementos da realidade na ficção (os atores interpretando a si mesmos) e o comportamento ao mesmo tempo deslumbrado, irresponsável e abusado dos assaltantes são alguns dos elementos que favorecem uma construção irônica da narrativa, eliminando em parte o teor dramático intrínseco a um assalto clássico.

A composição formal revela os dispositivos usados na produção deste tipo de anticinema, que se pretende ao mesmo tempo subversivo e representante dos sem câmera, em sintonia com as propostas audiovisuais da Companhia Brasileira de Cinema Barato. *O filme do filme...* (2006) se destaca por ser construído com imagens que, no universo diegético, foram captadas por um celular e uma câmera de vigilância, escolha que interfere nas estratégias formais de composição das imagens e de percepção da realidade. Assim, alternam-se imagens coloridas e instáveis, feitas pelo aparelho celular, com as imagens estáticas e em preto e branco do circuito de vídeo, fazendo com que o espectador também mude de perspectiva com relação à cena.

Em outra esfera, o filme explora a imagem simbólica de personagens da vida real, misturando dados da realidade e da ficção (o ator Leandro Firmino e seu personagem Zé Pequeno). Mesmo acionando um tipo de construção conhecida (o ator que é confundido com seu personagem ficcional), o filme acaba funcionando ao mesmo tempo como uma espécie de desmascaramento da ficção e um retrato da realidade. Isso é enfatizado pelo fato de que ambos, ator e personagem, são reconhecidos por sua identificação com a favela e com a periferia (pelo menos para o público que de alguma forma já conhece a trajetória do ator e assistiu ao filme *Cidade de Deus*) e pelo fato de que, no final da história, os criminosos não são punidos: tiveram êxito na empreitada e conseguiram filmar e dirigir os dois atores.

Também é preciso destacar que, ao contrário de grande parte dos documentários e ficções sobre as periferias, *O filme do filme...* (2006) se passa numa videolocadora de um bairro de classe média. A questão dos sujeitos periféricos parece estar mais associada à ideia de exclusão e é tangenciada por uma conjunção de elementos (discriminação, desigualdade social, violência) que entrelaçam os personagens (e atores) envolvidos na trama. A escolha da videolocadora como cenário funciona também como recurso simbólico: o espaço que disponibiliza filmes, que aluga ficções, vira palco de uma trama que mistura ficção e realidade. O cinema idealizado como sétima arte é desconstruído, na medida em que os realizadores do curta-metragem descartam o suporte material básico do cinema (a película) e passam a valorizar dispositivos alternativos como a câmera de telefones celulares e as minicâmeras de vídeo.

O filme articula diferentes representações sociais existentes em torno de personagens da periferia que se tornaram típicos em diversas narrativas: de um lado, o sujeito de origem pobre que ascende socialmente através da arte ou do esporte (mas que nem por isso está protegido da violência urbana); de outro, o assaltante, aquele que se enveredou pelo caminho do crime, mas que reconhece e compartilha com o restante da sociedade as representações simbólicas produzidas pela mídia. Ao se apropriarem das imagens da ação que eles mesmos produziram, os assaltantes também se apropriam dos mesmos recursos de produção dos próprios realizadores do filme.

c) *Rap, o canto da Ceilândia: hip-hop: comunidade e identidade*

Rap, o canto da Ceilândia (2005) é um documentário que fala sobre o movimento *hip-hop* em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, a partir do ponto de vista de quatro dos mais conhecidos *rappers* da região: Marquim (Tropa de Elite), X (Câmbio Negro), Japão (Viela 17) e Jamaika (Antídoto). Mostra a trajetória desses artistas da periferia no universo da música e, em paralelo, resgata o processo de construção da cidade onde moram. O filme prioriza os depoimentos, as falas de seus entrevistados, valendo-se de recursos audiovisuais simples, sem rupturas estéticas ou inovações formais. A análise dessa obra, portanto, deverá atentar para o discurso dos protagonistas e a forma como as falas dos personagens são utilizadas na construção da narrativa.

O filme tem direção e roteiro de Adirley Queiroz,[6] cineasta formado na Universidade de Brasília e morador da Ceilândia. Esse trabalho foi premiado em diversos festivais entre 2005 e 2006, recebeu os prêmios de Melhor Curta do Júri Oficial e de Melhor Curta do Júri Popular no *Festival de Brasília* de 2005, e foi exibido com destaque no *Cine Cufa* (2007).

O fio condutor do documentário está nos depoimentos dos *rappers*, que falam sobre o movimento *hip-hop* e a relação de suas trajetórias artísticas com a vida na periferia de Brasília. O filme basicamente intercala as entrevistas com imagens da cidade, fotos de arquivo que mostram o surgimento da cidade-satélite e imagens dos artistas se apresentando em *shows* ou gravando num estúdio. As próprias casas dos entrevistados servem de cenário, especialmente a sala de estar. DJ Jamaika, por exemplo, fala ao lado de um computador na estante, enquanto X exhibe, na TV de sua sala, um vídeo de seu *show*. Japão dá seu depoimento num bar, entre os amigos e as mesas de sinuca. Desse modo, é enfatizado o estilo de vida simples dos artistas entrevistados, bem como a integração deles com a comunidade da qual fazem parte. Outro elemento que reforça a imagem desses protagonistas é o modo de se vestir, que privilegia o estilo *hip-hop*, seguindo um padrão semelhante existente em qualquer outra cidade (bermudas e camisetas largas, tênis, boné, etc.).

Tecnicamente, trata-se de um documentário bastante formal tanto na captação das imagens como na montagem, seguindo um formato

[6] Em 2009, esse diretor lançou *Dias de Greve*, filme também rodado em Ceilândia e com elenco formado por moradores dessa cidade que participaram de oficinas de interpretação. O filme é um média-metragem que fala sobre a greve dos serralheiros, que ocorreu numa das cidades da periferia do Distrito Federal.

próximo ao da reportagem. As imagens são compostas em sua maioria por planos médios e de conjunto, com câmera fixa, iluminação simples e direta e sem efeitos visuais mais elaborados. Na edição, alternam-se as entrevistas com imagens de moradores, casas, ruas e comércios da região, compondo o cenário do qual se fala e a partir do qual se fala. Considerando as categorias sugeridas por Nichols (1991), na obra prevalece o modo interativo de produção documentária, pois o diretor, embora não apareça no vídeo, traz uma perspectiva de engajamento com o universo por ele registrado. Imagens de arquivo sobre a história da cidade também reforçam a condução de um argumento, mas sem a necessidade de se recorrer à voz *over* dos documentários expositivos. As falas são dirigidas ao espectador, mesmo que o interlocutor imediato seja o diretor, que não aparece no vídeo. As imagens de arquivo funcionam como ilustração, e os depoimentos ajudam a compor um texto homogêneo, mantendo uma continuidade retórica e enfatizando a impressão de objetividade (o que também é sustentado pelas imagens cruas da realidade da periferia usadas no documentário).

A trilha sonora é marcada pelas músicas do próprio DJ Jamaika, cujas letras funcionam como uma espécie de extensão das falas dos entrevistados, reforçando a mensagem do documentário. O *rap*, que se originou e se desenvolveu entre jovens urbanos, negros e pobres em sua maioria, é um tipo de música pautada pelo discurso de denúncia da injustiça e da opressão. Nesse ponto, reforça o discurso de preconceito e de discriminação que esses jovens de periferia sofrem, seja pelo lugar onde vivem, a cor de pele ou pelo fato mesmo de serem *rappers*. Segundo X, o *rap* funciona como um desabafo do povo, “[...] que é sofrido e humilhado, e que parece que tem a obrigação de ficar calado.”

A primeira parte do filme (os primeiros cinco minutos) trata basicamente da origem de Ceilândia. A fala de um dos *rappers* entrevistados é colocada na introdução, juntamente com imagens em plano aberto da cidade:

Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas. Isso aqui é batalha de muita gente que conseguiu criar suas famílias, criar seus filhos, apesar de todas as dificuldades, que lutou honestamente pra ter o seu barraco, pra ter o seu pedaço de chão. Então eu acho que esse lado também deveria ser mostrado. Eu costumo dizer que toda letra, que a gente escreve, toda letra é uma história, e toda história dá uma letra. (RAP..., 2005)

Essa fala destaca o processo de formação da cidade através de uma história que envolve luta e sacrifício por parte de muitas pessoas (um processo semelhante ao de outros espaços de periferia no Brasil), mas também já coloca em evidência a relação do artista do *hip-hop* com o seu contexto social, o que será enfatizado na segunda parte do vídeo. Ao final desse primeiro depoimento, é inserido um *rap*, cuja letra também faz uma espécie de apresentação de Ceilândia:

Maior favela organizada do Brasil [...] / Intelectuais da malandragem / pra cair na área tem que ter muita coragem / Bairro, gueto obscuro, boca de lobo, boca de fumo / Muito sangue, muito tiro, muitas crianças morrem, bala perdida [...] / Sou mais um corpo estirado, tá vendo? (RAP..., 2005)

Segundo depoimentos dos *rappers*, a cidade surgiu a partir de uma favela que se formou no entorno de Brasília e que, na década de 70, foi removida para “cerca de uma hora de distância” da capital. Paralelamente às falas dos entrevistados, são inseridas fotografias de arquivo que retratam a transferência dos moradores para Ceilândia (“erradicação de invasores”, segundo a legenda de uma das fotos): caminhões transportando mudanças, construções de novas casas (“barracos”), pessoas carregando latas d’água, entre outros. Os depoimentos ressaltam as condições precárias do local para onde foram transferidas as pessoas na época, pois não havia fornecimento de água ou luz, rede de esgoto e moradia. Nesse sentido, a construção da caixa d’água de Ceilândia, segundo afirma um dos entrevistados, é o “símbolo de uma história de luta”, da “sobrevivência da gente”. Eles consideram que a população foi “jogada” para Ceilândia, expulsa de Brasília, e ressaltam que foram seus pais, vindos do Nordeste, que ajudaram a construir o plano-piloto de Brasília.

Num segundo momento, o foco do documentário passa a ser a cultura *hip-hop* em si e o universo desse conjunto de representantes do *rap* brasileiro – Marquim, X, Japão e DJ Jamaika –, os personagens principais do filme. Um dos aspectos enfatizados é a força desta música como instrumento de protesto. Segundo eles, a realidade não pode ser maquiada e o *rap* canta a realidade como é, falando da violência e dos problemas da periferia. “O rap é o protesto cantado.” A música também contribui para o fortalecimento de uma identidade coletiva: além de todos integrarem o mesmo movimento musical e defenderem causas

parecidas, também são moradores da mesma comunidade. Esses aspectos em comum são agregadores. O movimento, então, funciona como instrumento de autovalorização. Os artistas também se consideram ceilandenses e se reconhecem como os primeiros a “levantarem a bandeira” da Ceilândia, defendendo a ideia de que a cidade pode ser um lugar bom para se viver. “Mesmo sendo um ruim, é bom”, afirma Jamaika. É através da vida artística que também conseguiram se estabelecer profissionalmente. A música lhes proporciona certo *status* social, mesmo não garantindo grande retorno financeiro.

O rap hoje é meu prazer, escrevo por satisfação, e se me der dinheiro, ótimo, mas se não der também não estou preocupado. O hip hop me deu fama, uma carreira, minha mulher, mas em compensação me deu uma carteira de trabalho em branco (X).

Somos representantes da periferia, mas há pessoas que esquecem que temos que comer e que pagar contas, e que temos filhos pra criar. Se estamos ganhando dinheiro, compramos uma casa ou um carro, os caras já dizem que estamos ganhando dinheiro às custas da periferia. Se sai um disco meu, já dizem que estou ficando rico, mas não sabem que às vezes não tenho nem um Real (Japão). (RAP..., 2005)

Outro tema abordado é a forma como lidam com o preconceito, pois são artistas negros, de origem pobre, representantes do movimento *hip-hop* e moradores de uma periferia que sempre foi um lugar associado à marginalidade, à criminalidade e à violência. Para eles, além do preconceito também com o próprio *hip-hop*, é grande a falta de informação da mídia sobre o movimento, demarcando universos culturais bem distintos.

Tudo o que era ruim jogavam para nós, era como se a Ceilândia fosse a terra sem lei, fim do mundo, flagelo da guerra. (Jamaika).

Quem canta rap é bandido, DJ não é profissão, é coisa de quem não tem o que fazer. Tudo o que falamos para os meios de comunicação é distorcido. A linguagem nossa do rap nunca foi respeitada. Enquanto não tivermos lá o nosso próprio editor, o nosso próprio redator, vão mostrar só imagens lindas e maravilhosas. (Japão)

Muitas pessoas escrevem livros sobre o hip hop, estudam, mas estão reprovados, não sabem o que é de verdade. No *roots* mesmo eles não tem coragem

de entrar, porque eles não vêm pra cá, por que isso é perigoso. Não tem coragem. Sentar e escrever, isso é fácil”. (Jamaika)

Eles confundem, dizendo que quem canta rap não faz parte do hip hop (Japão). (RAP..., 2005)

Esse tipo de fala demarca espaços e identidades, quase estabelecendo um antagonismo entre o “nós” (os moradores da periferia) e o “eles” (os que não pertencem a ela). “Eles” são apresentados como alheios à realidade dos pobres, não dispondo, portanto, de condições para julgar ou avaliar a cultura da periferia. O discurso dos entrevistados ressalta a existência de uma desigualdade social forte entre os moradores de Brasília e de Ceilândia. Por isso, não se consideram brasilienses, mas sim ceilandenses, autênticos representantes da periferia. “Brasília? Um lugar onde se separou pobres dos ricos. Um muro que trouxe preconceitos. Quantos daqui estão na universidade de Brasília? Poucos.” (Jamaika) (RAP..., 2005)

Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), a ênfase no histórico de violência e discriminação existentes em torno do surgimento da cidade aciona representações que intensificam a imagem do pobre e do marginalizado como sendo literalmente “jogados” para as periferias. Essa representação é reforçada através de uma narrativa que se inicia com o relato do surgimento da cidade (feito pelos próprios *rappers*), onde os personagens principais foram vítimas de um tipo de urbanização injusta e desigual, sendo proibidos de ter acesso aos mesmos direitos que seus antagonistas, ou seja, as classes dominantes e os dirigentes públicos da época, os que construíram o Plano Diretor e dele puderam usufruir.

Contudo, ainda pela voz dos *rappers*, o discurso inicial de vitimização, do sujeito oprimido, vai dando lugar, ao longo da narrativa, a um discurso de força, de autoafirmação e de valorização de um certo *ethos*, que, no caso dos entrevistados, é perpassado pelo *hip-hop*, um movimento musical e cultural altamente codificado, com linguagem, modo de se vestir, gosto musical, opções de entretenimento e consumo próprios desse universo. Ser morador de Ceilândia, de maneira similar, implica em fazer parte de um coletivo associado às ideias de discriminação e de falta (de condições materiais, de estrutura e de benefícios), mas também de identificação (com um estilo musical, uma tribo, um modo de vida e o próprio espaço periférico). Há um discurso por igualdade

de direitos, inclusão social, de acesso a bens materiais, mas também de autovalorização, de afirmação de uma autoestima coletiva. No entanto, continua permeando toda a narrativa o fantasma da opressão e das injustiças do passado, que na atualidade são traduzidos sob a forma de preconceito, discriminação racial, dificuldades econômicas, etc.

O filme apresenta o *rap* e o *hip-hop* como elementos aglutinadores, que contribuem para a construção de uma identidade fortemente ligada à periferia. Além disso, ressalta um discurso de identificação que se pauta também pelas contradições típicas de uma comunidade de periferia, com seus aspectos positivos e negativos.

A cultura *hip-hop* tem sido uma das mais representativas manifestações culturais urbanas das duas últimas décadas, inclusive no Brasil. Trata-se de um movimento descentralizado, mas quase sempre identificado com a cultura das periferias e subúrbios. Reúne diversas manifestações artísticas – música (*rap*), artes plásticas (grafite), dança (*b-boys*), etc. – e é historicamente associado a uma espécie de “subcultura”. (SNYDER, 2006) Por outro lado, assim como o *funk*, o *hip-hop* vem ganhando cada vez mais espaço na mídia e possui um mercado musical já consolidado. Sua estética específica e os elementos que compõem o universo do *hip-hop* – um tipo de “estética das ruas” – já foram, de certo modo, absorvidos pela publicidade e pela indústria da música e do entretenimento, compondo o imaginário juvenil e extrapolando os limites do movimento *hip-hop* “de raiz”. Por outro lado, e paradoxalmente, esse tratamento de subcultura e de produto marginal dado ao *hip-hop* (e também ao *funk*), muitas vezes associando esse movimento social à criminalidade, se mantém constante em diversos segmentos da mídia. Para Herschmann (2005), esse fenômeno pode gerar uma espécie de construção demonizada do “outro”, podendo justificar contra ele atos de violência ou mesmo a sua interdição: “Para além do processo de criminalização que afeta este grupo urbano, traz à tona, para o debate na esfera pública, a discussão do lugar do pobre, ou melhor, o seu direito ao lazer e ao ‘acesso’ à cidade.” (HERSCHMANN, 2005, p. 119)

No Brasil, o *hip-hop* traz uma faceta mais globalizada e politizada das músicas “das quebradas”, trazendo, com frequência, discursos de denúncia ou que pretendem retratar o universo das favelas e periferias, com referência às armas, mortes, pobreza e preconceito, ou, ainda, pedidos de paz, justiça e liberdade. Todas essas temáticas sociais também

convivem com versos que falam do cotidiano e de relacionamentos afetivos. Nesse sentido, a força do *hip-hop* se deve, em grande parte, às letras do *rap*, importante elemento gerador de sentimentos de pertencimento e identificação entre os integrantes e simpatizantes do movimento. Para Kehl (1999, p. 96, grifos do autor), o tratamento de “mano” entre eles não é gratuito e indica “[...] uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações *horizontais*, em contraposição ao modo de identificação/dominação *vertical*, da massa em relação ao líder ou ao ídolo.” São letras que sugerem igualdade entre os artistas e seu público, e a identificação vem justamente do fato de que todos compartilham uma realidade social semelhante, com a mesma escassez de oportunidades e as mesmas formas de discriminação, incluindo a de ordem racial. Há também um discurso de autovalorização e de reconhecimento, no sentido de se condenar qualquer tipo de sentimento de inferioridade. Assim, a afirmação, não somente da raça, mas também da própria origem/condição social, funciona como signifiicante discursivo que produz sentimentos de identidade e de autoestima, ainda que também amplie as formas de discriminação. (KEHL, 1999)

Hip-hop e cultura do videoclipe – De modo semelhante, a ideia de um grupo e/ou movimento cultural coeso e baseado numa filosofia de irmandade, firmada através de uma identidade associada à música, se repete na produção audiovisual realizada no contexto do movimento *hip-hop*, concentrada em pequenos documentários e videoclipes produzidos por integrantes ou simpatizantes do movimento ou realizadores que se dedicam a esse tema. É um material que serve muitas vezes de canal para esse mesmo discurso e para a divulgação do trabalho dos próprios artistas do *hip-hop*, funcionando como misto de denúncia social e manifesto artístico. O *rap* quase sempre compõe a trilha sonora desses curtas-metragens e normalmente de outras produções que fazem referência ao universo suburbano.

Os vídeos do coletivo Anti Cinema (2008) são um exemplo do uso do audiovisual como registro de manifestações artísticas, como o *rap* e o grafite nas periferias cariocas. *BXD Crew*, de Marcio Graffiti, mostra o trabalho de alguns grafiteiros da região da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Alternando entrevistas com imagens de muros grafitados – num formato semelhante ao do telejornalismo –, o vídeo traz relatos engajados não somente sobre o processo de trabalho desses artistas,

mas também sobre a maneira como esses jovens se inseriram no universo *hip-hop* e no campo da produção cultural em suas comunidades, formando coletivos e realizando eventos, oficinas, cineclubes e intervenções urbanas. Há uma mensagem que dá ênfase ao “trabalho de formiguinha” realizado por esse coletivo (que promove o evento chamado Baixada Crew), mesmo frente às dificuldades e à falta de recursos. Seguindo um modelo similar, *Funk-se!* é outro curta, traz depoimentos de novos e antigos *DJs* responsáveis por festas e bailes na comunidade.

O DVD *100% Favela*, produzido de forma coletiva e independente pela associação Periferia Ativa, reúne *shows* de grupos da cena *rap* de São Paulo,[7] além de pequenos vídeos com depoimentos dos artistas e dos organizadores dos *shows*. Nos depoimentos, os artistas ressaltam a importância do DVD por ser um projeto totalmente desenvolvido por profissionais da periferia e por dar maior visibilidade ao movimento *hip-hop* de São Paulo. As falas dos entrevistados e as conversas registradas nos vídeos reforçam o caráter de luta e resistência que marca esse movimento, além do discurso de união e de autenticidade que faz com que os artistas da música *rap* sejam vistos como uma família, uma manifestação cultural que possibilita novos modos de subjetivação dentro das favelas:

Mano Brown: Na periferia tudo é urgente, é questão de vida ou morte. As coisas demoram demais, aí as pessoas ficam revoltadas, amargas, ficam desconfiadas. Qual é o lema da periferia? Cada um, cada um. E o rap é o que? ‘É nós’ na fita. É outra ideia, esse bagulho de é nós, é coisa de rap.

GOG: O principal combustível do hip-hop é a criatividade, é o seu talento. Então, sempre acredite em você, parceiro. A autoestima no hip-hop é tudo.

Grupo Negrodo / Periferia Ativa: A questão do DVD serve pra quem? Pra nós ‘provar’ que nós temos como produzir um DVD que seja bom.

Ferréz: O DVD da gente tem que ter os melhores profissionais, tem que a melhor produção, os melhores grupos, porque o moleque da quebrada merece o melhor pra que, quando chegar em casa, possa dizer: ‘Ô... vou pegar um produto da favela e vou assistir, na minha casa, um bagulho feito na favela.’

[7] O DVD reúne os artistas: Mano Brown, Z’África Brasil, Rosana Bronx, Detentos do Rap, RDG, Ferréz, Consciência Humana, Negrodo, Outra Versão, Muralha Sul, Colt 44, GOG, Realidade Cruel, Novo Mundo Breakers, entre outros.

Num projeto individual, o *rapper* Fiell, artista representante do Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, lançou por conta própria o DVD intitulado *O trabalho é sério*, com vários videoclipes de suas músicas. Uma das músicas, *788*, resultou, também, num curta-metragem que narra um episódio pitoresco: um jovem pai de família para num boteco para tomar cerveja antes de levar as compras do almoço para casa. Depois de subir uma imensa escadaria (com 788 degraus), ele se dá conta de que esqueceu a carne no bar. A esposa briga com o rapaz, que precisa descer a escadaria novamente. Acompanhamos o trajeto do personagem passando pelas casas, de onde podemos ouvir ritmos musicais diversos (*fórró*, *samba*, *funk* e *rap*), ao mesmo tempo em que ouvimos seus pensamentos através de uma voz *off*. Ele reclama do fato de morar no lugar mais alto do morro, diz para si mesmo que precisa parar de beber e que não aguenta mais subir e descer tantas escadas todos os dias. Pelas imagens, através dos enquadramentos mais abertos, também vemos ao fundo a cidade (o “asfalto”), destacando a vista que se tem do alto do Morro Santa Marta. Por fim, o personagem comenta: “Tomara que esse bondinho realmente saia, que não seja só promessa”, em referência a um projeto de construção de um bondinho para a comunidade. O *rap* que encerra o curta-metragem é uma composição do próprio Fiell: “788 pra chegar lá no pico [...] 788 pra mim chegar em casa, 788 é a real do Santa Marta.” Um dos textos que aparecem na tela informa que o Morro Santa Marta é o mais íngreme do Rio de Janeiro. O *rapper* se denomina um militante ativista da cultura *hip-hop* e diz que, através da música e da escrita, tenta revolucionar sua vida e a das outras pessoas. (FIELL, 2007)

O vídeo *Raízes em Movimento* (2007), que será analisado a seguir, também segue essa tendência herdada da cultura do videoclipe ao compor sequências de *set pieces*. [8] com imagens acompanhadas de música.

c) Raízes em Movimento: o grafite como transformador social

Das manifestações da cultura *hip-hop*, o grafite talvez seja a expressão artística mais marcante dos centros urbanos, principalmente pelo fato de ter como suporte o próprio espaço público, sendo normalmente

[8] Os videoclipes, pensados a partir da montagem, normalmente dispensam as narrativas lineares, sendo compostos por uma série de *set pieces*, “[...] cada um personificando um arco dramático por si só.” (DANCYGER, 2003, p. 204)

aplicado em muros, paredes de prédios abandonados e vias públicas, de modo a se constituir quase num meio de comunicação de massa. Os grafiteiros em geral ainda sofrem algum tipo de discriminação e são muitas vezes chamados de pichadores, pois supostamente sujariam as vias públicas com desenhos e textos. Isso se deve às origens do grafite, que surge nos anos 70 nos subúrbios de Nova Iorque, muito embora já na década de 80 comece a chamar a atenção de donos de galerias de arte, jornalistas, cineastas, fotógrafos e artistas. O grafite hoje é reconhecido como um tipo de arte urbana, categorizada como *street art*, porém já ocupando museus e galerias.[9] De todo modo, os artistas do grafite parecem ainda ter que buscar certo reconhecimento junto às instituições e ao público em geral, pois lidam com um produto historicamente associado a uma concepção de subcultura, de arte “ilegal”. (SNYDER, 2006)

O trabalho de um grupo de jovens grafiteiros de uma favela carioca é o tema do vídeo *Raízes em Movimento* (2007), de 12 minutos. O título do documentário é o nome da organização sociocultural que reúne esses artistas, moradores e frequentadores da favela do Complexo do Alemão, que realizam atividades de formação e intervenção artística na comunidade. Composto de entrevistas e imagens das ruas, seu formato se aproxima do vídeo institucional: os principais entrevistados são integrantes do grupo Raízes em Movimento e se limitam a falar sobre o trabalho que realizam como artistas e a importância do grafite como instrumento de transformação social. São falas que trazem um discurso de engajamento, um tipo de militância cultural que exalta o trabalho coletivo. O aspecto social do grafite se torna mais relevante do que sua dimensão estética, que quase não é problematizada, e fica evidente apenas quando são mostrados vários trabalhos artísticos em grafite e quando alguns artistas ressaltam a importância do aprimoramento dessa técnica. As possibilidades estéticas dessa arte urbana são ressaltadas apenas para endossar sua função pragmática, como meio de expressão, de subsistência, de engajamento coletivo ou de transformação social.

[9] A exposição *De dentro para fora / De fora para dentro*, realizada entre novembro de 2009 e fevereiro de 2010 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), é um exemplo de como o gênero já foi absorvido pelo campo das artes plásticas. A exposição reuniu centenas de obras de seis dos mais conhecidos artistas brasileiros do grafite – Carlos Dias, Daniel Melim, Ramon Martins, Stephan Doitschinoff, Titi Freak e Zezão –, que começaram com grafites pelas avenidas de São Paulo e demais estados do Brasil, chegando a expor suas obras nas ruas e prédios de cidades da Europa, dos Estados Unidos e do Japão.

Esse aspecto é bastante relevante, pois corrobora a ideia de uma arte pragmática, engajada e militante, muitas vezes alheia a discussões de ordem estética, muito embora seus realizadores sejam, de fato, artistas das latas de *spray*.

O vídeo começa com o depoimento de Alan Pinheiro, coordenador geral do Raízes em Movimento, que fala à câmera num espaço aberto, tendo ao fundo a favela. Ele se apresenta: “Sou formado em Ciências Sociais pela UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) e desenvolvo trabalho na comunidade na área social desde 97” e define a associação: “Instituição que trabalha com as potencialidades humanas para construir perspectivas de vida.” Durante sua fala, vemos imagens de Alan trabalhando na favela junto a grupos de jovens que grafitam muros e paredes; imagens da favela e de outros espaços da cidade, com típicas cenas urbanas (metrô, trem, estádio de futebol, comércios, gatos de eletricidade em postes, casas e barracos).

Outro entrevistado, Sadraque Santos, fotógrafo do coletivo, conta sobre a história do grupo, que se iniciou a partir do trabalho de universitários na comunidade. Os jovens integrantes, então, foram incentivados pelo coordenador a se preparar, a buscar algum tipo de formação fora da favela, para depois transmitirem seus conhecimentos dentro da comunidade.

Davi Amen, artista do Raízes em Movimento, fala de sua contribuição para o grupo ao propor um projeto de ensino do grafite, ressaltando que o projeto já tinha seis anos e o quanto essa manifestação artística foi se ampliando na comunidade. Em paralelo, são apresentadas imagens de eventos de grafite e de *skate* na favela. Um cartaz informa: “Bem vindos às oficinas de tecelagem, fotografia, violão. Raízes em Movimento”. Davi, em outro momento, diz:

Começaram a surgir alguns apoios, a galera começou a se unir, começou a se agregar outros grafiteiros... A Zona Oeste, muito forte no grafite... Começou meio que a multiplicar essa parada pra todo o Rio... Enfim, pra você ver que a gente começa a agregar mesmo... Tem gente da Zona Oeste aí pintando, gente da Zona Sul... Pra gente é a maior satisfação, trazer a galera do asfalto, da Zona Sul pra cá... é muito bom. (RAÍZES..., 2007)

O vídeo também traz a entrevista de uma professora e crítica de arte, Rosângela Ainbinder, que dá seu depoimento tendo ao fundo uma

parede grafitada. Sua fala destoa das demais por ser a única mulher entrevistada no documentário (todos os demais são rapazes, grafiteiros e integrantes do Raízes em Movimento), ao mesmo tempo em que representa uma espécie de autoridade científica ou acadêmica:

O grafite é uma expressão de arte, uma das expressões mais importantes na pós-modernidade. Ele tá incorporado, tá acontecendo no meio da rua, ele tá acontecendo nos muros, nas portas, da casa ou trabalho, por onde nós andamos. É talvez a mais poderosa linguagem crítica que nós temos hoje no mundo da arte. Imagens de grafites em muros, nas ruas, escadarias, galerias de arte, etc. [...] Então, o jovem vai buscar na comunidade, no suporte da comunidade, o apoio mínimo, básico, pra ele continuar esse processo de expressão [...]. Pra esses jovens essa expressão ela é vital. (RAÍZES..., 2007)

Outro depoimento é de Mario Bands, artista interventor do coletivo, que conta sobre sua trajetória no universo do grafite e sua relação com essa técnica: “[...] eu uso a arte como uma ferramenta mesmo de comunicação, de expressão, de sentimento.” Ele conta que, como muitos outros colegas, se iniciou na pichação com “[...] vontade de se expressar, de se impor diante da sociedade.” Em paralelo, vemos imagens de Mario grafitando e ensinando outros garotos. Ele complementa: “O Raízes quer valorizar o que já existe aqui, potencializar isso e usar isso como uma alternativa de vida.” (RAÍZES..., 2007)

A fala do coordenador novamente esclarece sobre o processo de criação do coletivo: “A partir daí começamos a discutir outras formas também de trabalhar a comunicação com a potencialidade que já exista dentro do grupo.” E ressalta a questão da formação acadêmica: “O Davi e o Band começaram a fazer faculdade de Comunicação, a partir de uma articulação social também, que eles estavam buscando, de formação, que é um dos focos do nosso trabalho.” Note-se que é dada uma grande importância à formação acadêmica como elemento de aperfeiçoamento profissional dos jovens e como complemento das experiências vividas na comunidade.

Numa sequência posterior, são inseridos depoimentos curtos de grafiteiros de diferentes regiões e bairros da cidade, que estão participando de um evento de grafite realizado pelo Raízes em Movimento, no Complexo do Alemão. Um dos artistas participantes, Eudes Xandi, fala de sua atuação social através do grafite:

O que eu tento passar em todo lugar, em toda favela que eu vou é que em favela também tem arte. Eu tento passar [...] que você pode sobreviver com a sua técnica, com a sua arte, sem procurar outros caminhos ilícitos. Esse evento é mais para incentivar a comunidade a interagir com a arte, com a cultura. Vai ser gratificante pra mim chegar uma criança e falar: 'Pô, tio, quero ser que nem você quando crescer.' Pra mim é válido. [...] A criança espelha em quem está mais perto. (RAÍZES..., 2007)

Em geral, as falas dos artistas que aparecem no vídeo revelam uma crença de que a prática do grafite (e de outros tipos de arte) pode e deve ser usada como instrumento de combate à criminalidade: seria tanto uma alternativa de sustento (uma forma de sair da marginalidade econômica) como uma estratégia de busca de reconhecimento social, ao servir como meio de expressão (individual e coletivo) e contribuir para o desenvolvimento da autoestima dos jovens das favelas e periferias. Esses atores sociais, portanto, se veem como exemplo positivo a ser seguido. Os depoimentos reforçam essa concepção da arte como instrumento de inclusão social e de alternativa à criminalidade:

É muito importante esse espaço dentro da comunidade pra trazer a arte pra comunidade.

O grafite tá ligado visceralmente com a 'parada' social na tua origem [...]. É uma ferramenta de reivindicação, de mudança...

Grafite como arma de expressão. Raízes tem a proposta de transformar a comunidade, quer inverter essa visão que a sociedade tem da favela.

Pra mim é como uma alternativa de vida, eu trabalho com a parada há seis anos.

Meu trabalho é de multiplicação dentro da comunidade.

Comunicar para mais pessoas, dar a voz para mais excluídos, colorir e decorar mais becos e vielas, porque muitas vezes as casas às vezes são até decoradas com tiros, com marcas, e o grafite traz a vida pra comunidade.

É um prazer... usar uma ferramenta dessas que surgiu da rua para transformar a realidade.

Raízes tem a proposta de transformar, meu irmão, a comunidade. A gente quer inverter essa visão que as pessoas, a sociedade têm da favela, tá ligado? Tem que ser invertido isso. (RAÍZES..., 2007)

É evidente a reprodução de um discurso de luta por reconhecimento através do trabalho, mais ainda do que através da arte, da qual o coletivo se apropria de modo bastante pragmático.

Seguindo um formato semelhante, mas sem deter-se na cultura *hip-hop*, o documentário *Panorama Arte na Periferia*, exibido nos festivais *Cine Periferia Criativa* (2007), *Cine Cufa* (2008) e na terceira edição do *Antídoto – Seminário Internacional de Ações Culturais em Zonas de Conflito*, no Itaú Cultural, em São Paulo (2008), faz um apanhado da produção cultural da periferia paulista. O diretor do documentário, Peu Pereira, é um dos fundadores do coletivo *Arte na Periferia*, que atua na cidade de São Paulo com a difusão de vídeos e intervenções urbanas e também foi organizador da *Semana de Arte Moderna da Periferia*. O documentário, de 50 minutos, também traz entrevistas com integrantes do *hip-hop*, registros de *shows* e imagens de muros grafitados, mas não se concentra nesse universo, apresentando diversos tipos de manifestações artísticas: literatura, poesia, música, artes plásticas, teatro, etc., registrando, ainda, grandes eventos abertos ao público realizados nos bairros da periferia paulistana, como o *Samba da Vela*, o *Panelafro* e o *Sarau da Cooperifa*, destacando o trabalho de artistas como o poeta Sérgio Vaz, o escritor Ferréz e o músico Gaspar (*Z'África Brasil*), entre outros. Há também uma discussão sobre o que é arte e o que é ser artista no contexto da periferia. Sérgio Vaz se considera um “artista cidadão”, Gaspar acha que na periferia está o “artista popular”, enquanto Ferréz prefere se autodenominar um “terrorista”, alguém que faz terrorismo através das palavras. Ao longo do filme, outros depoimentos endossam essa visão de uma arte engajada, militante e também cidadã, que teria suas particularidades e se diferenciaria de uma arte elitizada, distante do povo, e, a princípio, descomprometida de questões sociais. Essa relação com a arte e a cultura mantém uma proximidade com o discurso dos festivais de cinema de periferia ao criar distinções de produtos artísticos a partir de suas condições de produção e de sua origem social.

d) *Raíz Pankararu*: em busca do paraíso perdido e de reconhecimento social

Sentimentos de exclusão social decorrentes de algum tipo de injustiça cultural ou simbólica também são experimentados pelas chamadas minorias (negros, mulheres, indígenas, homossexuais, etc.).

Organizados, buscam ressaltar suas particularidades e afirmar sua identidade social e cultural quase sempre para defender seus interesses e exigir igualdade de direitos. Esse tema é um dos aspectos abordados no documentário *Raiz Pankararu* (2006), que mostra como parte da tribo indígena dos Pankararu vive e se organiza numa periferia da cidade de São Paulo.

O conceito de tribo de imediato remete a um sentido de pertencimento a um grupo, a uma comunidade, capaz de proporcionar a seus membros um senso de segurança e a capacidade de constituir uma identidade coletiva. As tribos são caracterizadas como agrupamentos estruturados a partir de sentimentos de união, identidades em comum (língua, religião, etnia, etc.), relações igualitárias, familiares e de parentesco. Diferentemente do fenômeno das tribos urbanas e dos agrupamentos sociais contemporâneos – marcados “[...] pela fluidez, pelos ajustamentos pontuais e pela dispersão” (MAFFESOLI, 1998, p. 107) –, o que prevalece no caso das tribos tradicionais é uma espécie de “entendimento compartilhado” (BAUMAN, 2003), fundamental para a autossuficiência da comunidade. A memória desse entendimento compartilhado original – do tipo tácito e natural, como cita Bauman (2003) – aparece como principal componente para a reconstrução de um novo tipo de entendimento coletivo, que na modernidade passou a ser consciente e autorreflexivo. Desse modo, a comunidade – agora “fabricada”, ou ressignificada – torna-se capaz de falar de si mesmo para estabelecer suas próprias formas de distinção num ambiente que não é originalmente seu e do qual se apropriou. Essa possibilidade de fala e de organização de um discurso sobre uma comunidade específica é o elemento principal de *Raiz Pankararu*, vídeo que em apenas oito minutos explora a maneira como os integrantes de uma tribo indígena conseguem manter esses laços de proximidade, esse sentimento de pertencimento a um grupo, ao passarem por um longo processo de desterritorialização, marcado pelo deslocamento de seu lugar de origem – a aldeia – em busca do estabelecimento numa grande metrópole.

O filme, produzido pelas Oficinas Kinoforum (SP) e ganhador do prêmio Menção Afetiva no festival *Visões Periféricas* de 2007, começa com uma imagem bastante corriqueira do cotidiano de bairros populares: um jogo de futebol num campo improvisado. Essa imagem da “pelada” de rua, com crianças ou adultos, é bastante recorrente em diversas

produções que de alguma forma retratam favelas e periferias, como em *Mina de Fé* (Nós do Morro), *O Campim* (Nós do Cinema) e *A distração de Ivan* (Cavideo), assim como em grandes produções como *Cidade de Deus*. O futebol, como esporte popular, coletivo e democrático, funciona como elemento agregador, muitas vezes fortalecendo laços comunitários. A identificação com o futebol aparece em outras sequências desse documentário, como quando vemos o símbolo do time do São Paulo Futebol Clube na parede da casa de um dos entrevistados e torcedores acompanhando um jogo de futebol num bar.

O depoimento inicial é de um garoto indígena, Alessandro, de 9 anos, que parece responder à pergunta do diretor: “*Por que ser Pankararu?*” Ele explica que tanto seus pais quanto seus avós são índios, o que enfatiza as relações de parentesco para sustentar sua origem étnica, ainda que ele possa ter nascido fora da aldeia. Em seguida, vemos imagens de uma área rural e de alguns índios vivendo nessa região e a imagem panorâmica de um bairro urbano popular, com o título do filme. A trilha sonora dessa introdução traz uma música indígena marcada pelo ritmo constante do chocalho.

No depoimento seguinte, um rapaz de óculos, com camisa esportiva e um colar indígena, conta uma breve história sobre os Pankararu, originários da aldeia Brejo dos Padres, localizada no interior de Pernambuco. Os primeiros integrantes da aldeia imigraram para São Paulo ainda na década de 50 por conta da seca e dos conflitos com posseiros na região.

Outro entrevistado, usando óculos escuros e boné, tendo ao fundo o estádio do Morumbi, conta que os primeiros parentes, ao chegarem à capital paulista, tiveram que trabalhar com um tipo de serviço “muito braçal”, “serviços grosseiros”, na parte da construção civil.

Alguns parentes tiveram a felicidade, e eu, como são-paulino tenho orgulho de falar, de eles terem participado da construção do estádio do Morumbi. Hoje já faz parte da nossa história. Para nós acho que é uma coisa muito gratificante. [...] E acho que vai ser uma coisa eterna, porque está sendo passado de geração para geração. (RAIZ..., 2006)

Num outro momento do documentário, ele diz: “Não tem como você não dizer que é Pankararu. Uma vez que você nasceu índio, isso tá no sangue. A gente mantém nossa cultura, nossos rituais, tem as

danças sagradas, os rituais sagrados, no qual ela permanece na aldeia, e hoje aqui em São Paulo.” (RAIZ..., 2006)

Segundo ele, a maior dificuldade que os Pankararu da cidade encontram é a falta de um espaço próprio e adequado para desenvolver e expor os rituais do grupo, que ainda assim são mantidos.

Novamente, vemos o bairro onde vivem os Pankararu, uma espécie de condomínio popular. Outro depoimento é dado por um senhor que atribui à falta de trabalho e à seca do Norte a decisão de imigrar para São Paulo.

Na aldeia nossa quase não chove [...] Se lá tivesse um meio da gente viver, quer dizer que nós estávamos por lá, todo mundo estava por lá, ninguém vinha aqui para São Paulo. [...] O que eu gosto daqui é o serviço, o trabalho, e só isso mesmo. Não gosto nada daqui não, só tô por aqui porque é o jeito, né? (RAIZ..., 2006)

As imagens mostram o entrevistado sentado num sofá e, paralelamente, o interior de sua casa, os móveis da sala e os poucos objetos que ainda preservam alguma relação com a tribo de origem. Por fim, ele empunha um arco e uma flecha.

Outro entrevistado, mais velho, relembra sua juventude, tempo em que ainda morava na tribo. Os relatos dos que já tinham saído e voltavam para visitar a comunidade despertavam junto aos mais jovens o desejo de um dia também ir para a metrópole.

A gente quando tinha mais ou menos uns 13, 14 anos de idade, o pessoal vinha pra cá. Então, chegavam lá, a gente sempre nú, descalço, ou seja, com as roupas costuradas, remendadas, não tinha roupa, não tinha calçado, então a gente pensava assim: quando eu crescer, vou para São Paulo também, vou comprar minhas roupas, meu calçado. (RAIZ..., 2006)

Sua fala demonstra o quanto certos valores e hábitos do homem branco já haviam sido incorporados pelos Pankararu e povoavam o imaginário da tribo. O entrevistado lembra ainda como as moças da tribo se encantavam com os parentes que moravam em São Paulo e isso também fazia com que os mais novos quisessem trocar a comunidade pela cidade grande. Em seguida, ele mostra o chapeuzinho e o cachimbo que guarda em casa. O chapéu é utilizado na festa do Menino do Rancho, e o cachimbo ele usa quando está “meio aperreado”. “Aí dou umas fumaçadas [sic] e pronto, melhora tudo. [...] Só que eu tenho muito medo

de fumar isso aqui porque o pessoal pode pensar que é maconha, né?” (RAIZ..., 2006) Revela-se nessa fala uma espécie de choque cultural: há um constrangimento frente ao olhar daquele que não pertence à comunidade dos Pankararu, o outro que desconhece as tradições e os costumes do grupo.

O início da segunda metade do documentário traz imagens de festas e rituais realizados numa espécie de quadra de esportes do bairro. Os índios tocam seus chocalhos, cantam e dançam usando vestimentas de palha, máscaras e adereços. Um dos índios entoa o canto usando um microfone. Alguns dos entrevistados explicam como são essas festas e rituais, como a Festa do Embu, a do Menino do Rancho e a Dança do Toré. Sobre as imagens das danças, uma voz feminina em *off* afirma: “Tem muita gente aqui, só que nem todo mundo tem o respeito, nem todo mundo segue a tradição.”

Em seguida, vemos duas moças caminhando pelo bairro. Elas contam por que acabaram se mudando para São Paulo. Uma delas não pretendia sair da aldeia, mas teve de ir para a cidade morar com a mãe quando a avó morreu. “Queria conhecer o lugar, porque eu achava que aqui era o país das maravilhas, mas eu vejo que não é isso.” Ainda assim, diz que pretende terminar os estudos para conseguir um emprego melhor. A outra moça defende que é na cidade que irão encontrar mais facilidade, principalmente para continuar estudando. No meio do caminho, jovens torcedores do São Paulo comemoram dentro de um bar. Soltam fogos. As duas moças entram em casa e mostram os cômodos do apartamento, pequenos em relação aos espaços amplos das casas da aldeia. Da janela do quarto, veem prédios, e não as grandes serras que avistam no Norte. Elas também mostram os objetos de rituais que guardam sobre a estante da sala, junto à televisão, e explicam como ainda mantêm algumas tradições da tribo. Em seguida, convidam os realizadores do documentário a irem até outra casa onde várias pessoas estão reunidas para assistir a um vídeo enviado pela aldeia. As imagens feitas no interior da casa, na pequena sala do apartamento, são escuras, com pouca definição e instáveis. A edição é fragmentada e procura mostrar os rostos das pessoas que assistem ao vídeo, tentando captar expressões e falas sobre o que estão vendo. “Eu to chorando. Mexe muito com a gente. A gente tem vontade de estar lá. Eu tô aqui, mas meu coração ta lá.” (RAIZ..., 2006)

A última sequência do vídeo mostra imagens de rituais dos índios Pankararu na aldeia, tendo como trilha sonora uma música indígena tocada apenas com chocalho e flauta.

O documentário ilustra um aspecto do processo de migração nordestina para São Paulo que teve início ainda nos anos 50 e que contribuiu para a conformação de boa parte dos bairros de periferia da cidade. Contudo, o foco da narrativa se concentra no modo como esse pequeno grupo de indígenas Pankararu tenta manter certa unidade através de suas origens étnicas e culturais (suas raízes) – o que lhes confere um forte *status* identitário –, mesmo estando deslocados geograficamente, distantes da aldeia onde vive a maioria dos integrantes da tribo. Porém, pelo fato de possuírem uma identidade étnica bem-definida, são categorizados como uma minoria no interior da estrutura social brasileira. Os Pankararu de São Paulo, portanto, trazem uma marca de distinção dupla: o fato de serem indígenas e viverem na cidade.

No que se refere à dimensão formal, trata-se de um documentário bastante simples, com enquadramentos básicos, alguns movimentos de câmera irregulares e iluminação às vezes insuficiente. Mesmo não apresentando a figura de um mediador, um entrevistador, guarda semelhança com o formato de reportagens feitas para a televisão. Durante quase todo o filme, músicas indígenas com flautas e chocalhos funcionam como trilha sonora, elemento que contribui para uma aproximação do espectador com o universo da cultura Pankararu.

Estruturado a partir de entrevistas com integrantes da comunidade urbana Pankararu, o filme não traz nenhum tipo de voz *over*, externa, que tenderia a conduzir a leitura do filme de modo distanciado, ou puramente expositivo. São as falas dos próprios índios que revelam sua condição de sujeitos diaspóricos, mas que ainda assim integram uma comunidade, formam um coletivo. Porém, o fato de não haver identificação dos entrevistados e dos espaços mostrados no vídeo, com legendas ou falas explicativas, torna o filme pouco informativo e esclarecedor acerca dos personagens que dão seus depoimentos. Qual o nome dessas pessoas? Que atividades exercem e qual o grau de representatividade

que possuem junto ao grupo? Qual o nome do(s) bairro(s) onde vivem na periferia de São Paulo? [10]

O curta-metragem também não traz entrevistas com os índios que vivem na aldeia em Pernambuco, que aparecem somente em algumas imagens no início do filme. As conexões que estabelecem com os irmãos que vivem no Nordeste se dão apenas no nível do simbólico, através da memória, dos objetos, dos eventos coletivos e das práticas ritualísticas. A narrativa, portanto, é pautada pela fala de alguns integrantes dessa comunidade, e tanto a composição das imagens como o estilo da montagem se guiam pelo conteúdo dessas falas.

Os índios entrevistados trazem opiniões divergentes com relação à vida na cidade. Um deles parece ser mais articulado e fala em nome de toda a comunidade: ressalta o orgulho de fazerem parte da história da cidade de São Paulo (muitos trabalharam na construção civil), mas também de conseguirem manter as tradições da tribo durante décadas, mesmo frente às dificuldades (falta de espaço próprio, por exemplo). Um senhor diz que só está em São Paulo pelo trabalho e que não gosta da cidade, enquanto o outro se recorda dos tempos em que ainda vivia na aldeia. As duas jovens comparam o pequeno apartamento onde vivem aos amplos espaços da aldeia onde nasceram. Em geral, todos demonstram que há certo grau de sacrifício em estar longe da aldeia, que se justificaria por um motivo maior (trabalho, estudo, família, dinheiro).

Mesmo que de modo indireto, *Raiz Pankararu* (2006) coloca em questão as contradições existentes entre políticas de igualdade e políticas de diferença. É justamente a incorporação do povo indígena ao contexto do “branco” – principalmente no que se refere à inserção no mercado de trabalho, principal necessidade dos Pankararu que migram para a cidade, como apontado pelos entrevistados – que faz surgir a necessidade de se afirmar a identidade indígena desse grupo, como forma

[10] Através de pesquisas extrafilmicas, sabe-se que os Pankararu vivem na comunidade Real Parque, zona sul de São Paulo, e que se organizam em torno da ONG Ação Cultural Indígena Pankararu. Esta foi fundada em 2003 por índios Pankararu com o objetivo de alavancar projetos que atendam demandas da comunidade indígena e da comunidade da favela do Real Parque. “Os Pankararu são originários da aldeia Brejo dos Padres (PE), que conta com 6 mil índios. Em São Paulo vivem 1.200, distribuídos em diferentes favelas, sendo 500 índios apenas no Real Parque. A sede da Ong receberá oficinas de foto, vídeo, confecção de blogs, grafite, dança e música Pankararu (Toré), artesanato, informática, prevenção de DST e AIDS, etnobotânica, e outros que ajudem a resolver problemas da comunidade e também contribuam para a inserção dos Pankararu no mercado de trabalho, promovendo a transmissão dos saberes tradicionais.” (PARCEIROS..., 2006)

de manter suas tradições e lhe garantir certos direitos através desse diferencial.

O que se percebe, portanto, é uma constante imbricação entre a tradição e a modernidade, o campo e a cidade, interesses coletivos e necessidades individuais. Institui-se, assim, uma relação paradoxal entre as concepções de sociedade (que prioriza o indivíduo) e de comunidade (determinada pelo coletivo). Tanto a aldeia como a cidade emergem como espaços reais, com suas contradições e incertezas, mas é no grupo que os Pankararu mantêm suas referências. Os companheiros da aldeia, as tradições, as festas e os rituais funcionam como suporte, como elementos de unidade que possibilitam a manutenção de uma identidade coletiva. A cidade, ao mesmo tempo em que acolhe a todos, também impõe seus limites: os espaços reduzidos, a convivência cotidiana com os que não pertencem ao grupo, o preconceito, o trabalho mal-remunerado. O documentário se concentra no cotidiano desses indígenas no espaço urbano e na luta pela preservação de suas tradições, suas raízes, único resquício que indica algum traço de vida em comunidade que ainda guarda essa tribo. Contudo, o “retorno ao paraíso” – representado pela imagem da aldeia-mãe, lugar de felicidade e acolhimento – parece ser algo cada vez mais distante para esses personagens, dadas as oportunidades de trabalho e estudo oferecidas pela metrópole.

Ainda que seja relativamente curto para tratar de um tema tão complexo, o documentário não contribui para criar estereótipos ou clichês acerca dos Pankararu; pelo contrário, os personagens apresentam certa complexidade, perceptível no discurso que eles mesmos elaboram, no modo como falam e nos espaços que ocupam.

e) *Mais um*: discurso engajado contra o não reconhecimento e a invisibilidade

Com um discurso de engajamento mais explícito – e também mais institucional –, *Mais um* (2009) se detém na questão do racismo, basicamente denunciando formas de desrespeito e de não reconhecimento em relação à população negra, através tanto da repressão e da imposição direta do poder por parte da polícia quanto das “falhas” por parte do Estado (falta de políticas públicas de reparação, acesso mais limitado ao mercado de trabalho e à educação, etc.). O documentário também chama a atenção para o conjunto de práticas e discursos sociais

e institucionais que sustenta um tipo de racismo simbólico. Este se manifesta principalmente por meio de padrões de representação e de imposições estéticas que reforçam estigmas contra a população negra.

“As formas de praticar o preconceito, de praticar a exclusão, se tornaram um pouco mais sofisticadas.” Este é o primeiro depoimento do curta-metragem *Mais um* (2006), de 20 minutos, que trata do preconceito racial e social, problema que, no Brasil, resulta em altos índices de violência, especificamente contra jovens negros. Em seguida, é inserido o fragmento de uma entrevista com uma moça, que assim se apresenta: “Eu sou mulher, eu sou negra.” Esses trechos de entrevistas, intercalados com imagens de favelas e bairros populares, compõem a introdução do documentário, antecipando o tema e o tipo de abordagem adotada. Os versos da música de fundo, ao citar personagens históricos como Zapata, Sandino, Zumbi e Antônio Conselheiro, líderes marcados por trajetórias de luta em favor da liberdade de determinados grupos sociais, também constituem um discurso que, por si só, endossa o sentido geral do filme: “O homem coletivo sente a necessidade de lutar / Viva Zapata / Viva Sandino / Viva Zumbi / Antônio Conselheiro / Todos os panteras negras / Lampião e sua imagem e semelhança / Eu tenho certeza / Eles também cantaram um dia.” (Monólogo ao pé do ouvido, Nação Zumbi).

A trilha sonora é um componente importante ao longo de todo o documentário. As entrevistas são intercaladas com jogos de imagens acompanhadas de músicas, semelhante a um videoclipe. O aspecto diferencial, porém, é o fato de que as canções escolhidas[11] funcionam quase como um manifesto, com letras engajadas ou versos que, direta ou indiretamente, evocam a figura do sujeito periférico, excluído, ou ainda trazem um tom de denúncia. A trilha sonora, portanto, reforça o discurso dos entrevistados e endossa o tom militante do vídeo. Determinados trechos das músicas são escolhidos de modo que seus versos, através das metáforas criadas, também criem um sentido próprio dentro da narrativa:

[11] As músicas utilizadas no vídeo são: *Maracatu de tiro certo* e *Monólogo ao pé do ouvido* (Nação Zumbi), *A vida é desafio* e *Negro drama* (Racionais MC's), *Eu sou neguinha?* (de Caetano Veloso e interpretada por Vanessa da Mata), *A carne* (de Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capelletto, e interpretada por Elza Soares) e *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro* (Marcelo Yuka/ O Rappa).

A carne mais barata do mercado é a carne negra / Que vai de graça pro presídio / E para debaixo de plástico / Que vai de graça pro subemprego / E pros hospitais psiquiátricos (Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette)

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro (Marcelo Yuca)

Eu sou neguinha (Caetano Veloso). (MAIS UM, 2009)

Filmado na Grande Vitória, no Espírito Santo, *Mais um* (2009) foi realizado pelo Fórum Estadual da Juventude Negra do ES (Fejunes), com apoio do Centro de Comunicação e Cultura Popular Olho da Rua. O material faz parte de uma campanha contra o extermínio da juventude negra, o que lhe confere um tom de denúncia, principalmente por apresentar números e dados estatísticos resultantes de pesquisas que endossam os argumentos apresentados. Esse é o seu propósito, e os depoimentos, que trazem histórias pessoais e a opinião dos integrantes da Fejunes sobre suas pautas de luta, dão sustentação ao argumento central do documentário, qual seja a constatação de que o alto índice de mortes de jovens negros pobres se deve ao fato de que existem formas de não reconhecimento (preconceito, racismo, etc.) e de não distribuição (marginalidade econômica) dos indivíduos que integram esse segmento social, tanto por parte da polícia como do Estado e da própria sociedade. Desse modo, o documentário funciona também como um instrumento de reivindicação de políticas públicas afirmativas e reparadoras, como as cotas para ingresso em universidades.

Após a introdução, são apresentados depoimentos de jovens negros, a maioria integrante do Fejunes. A primeira parte do vídeo se concentra na questão do alto índice de assassinatos de homens e mulheres negros, em seguida discute-se questões acerca da inserção e da representação do negro na sociedade, em especial as mulheres.

Um dos entrevistados, José Eduardo, morador de Feu Rosa, na periferia da Grande Vitória, conta como, somente numa única noite, foi abordado três vezes por policiais quando voltava da pracinha para casa. Ele ainda enfatiza que reunir-se com os amigos na praça era a única opção de lazer que havia no bairro. José Eduardo reclama do fato de que a polícia normalmente trata como marginais pessoas como ele (“preto e pobre”), com abordagens violentas e sem propósito. “Querem mostrar

que eles são a lei e que você é o marginal. [...] Eles têm certeza de que você é um vagabundo.”

José Anezio, morador do mesmo bairro, endossa o discurso. “É o olhar deles que vai determinar se você é bandido ou não. [...] O principal critério é a cor da pele.” Depois da sua fala, ouvimos os versos do grupo O Rappa: “Qual é, negão / Qual é negão / Todo camburão tem um pouco de navio negreiro.”

Um subtítulo é inserido – “Extermínio da juventude negra” – e, em seguida, vemos a entrevista de Jeferson Jr., representante do Fejunes. Sentado numa escadaria e vestindo uma camisa do Flamengo, Jeferson diz o seguinte:

Quando os negros, os pretos, eles reclamam do Estado, do Governo, uma ação mais preocupada com quem está morrendo, com os corpos caídos aí nas periferias, nos becos, nos guetos, que a gente verifica normalmente, é porque essas pessoas estão morrendo por acaso. Essas pessoas que estão morrendo vítimas de assassinato, elas têm cor, têm sexo, têm ocupação, tem um lugar que eles ocupam dentro do espaço da cidade. Eles são pretos, são jovens, são homens, e normalmente, em sua grande maioria, moradores de bairros periféricos [...]. (MAIS UM, 2009)

Jeferson, então, defende que haja ações públicas direcionadas para a solução desse problema, que não será resolvido apenas pelas instituições de segurança do estado.

Em seguida, textos dispostos na tela apresentam dados estatísticos que corroboram o discurso dos entrevistados:

Brasil: 3º lugar no assassinato de jovens entre 84 países. (fonte: Mapa da violência, 2004).

Jovens negros têm um índice de vitimação 85% superior aos jovens brancos. (fonte: Mapa da violência, 2004).

Em Vitória, no ano 2000, 92% dos homicídios foram de jovens do sexo masculino com menos de 35 anos (fonte: Análise ecológica da violência letal no município de Vitória-ES, 20002-2003).

Desse total de jovens, 84% eram negros. (MAIS UM, 2009)

Na fala seguinte, Eduardo Luiz, também do Fejunes, defende as políticas públicas afirmativas em favor dos afrodescendentes:

Quando a gente fala de políticas públicas de reparação, as pessoas pensam que é mordomia para o povo negro. E a verdade não é essa. Além do fato de ter que reparar 500 anos de história [...], a gente quer incidir diretamente contra esses números. [...] E agora, como revelado pelo Fejunes, pelas pesquisas de modo geral, quando se trata de extermínio da juventude, o perfil é de negros entre 15 e 24 anos. A possibilidade que eles têm de ascensão profissional é de chegar a ser o gari, de ser o pedreiro [...]. (MAIS UM, 2009)

Eduardo defende que a política de cotas pode fazer com que jovens negros almejem ter uma profissão mais qualificada, de nível superior, e que, servindo de exemplo para os colegas do bairro, possa ser erradicada essa cultura da falta de perspectiva entre os mais pobres, que tem levado centenas de jovens a trabalhar com o tráfico de drogas.

A profissão mais imediata, mais fácil, mais rápida a de se envolver no tráfico de drogas. Porque ali ele ostenta o poder, ele consegue de uma forma superficial um certo glamour, roupas de marca. Só que infelizmente esse mesmo tráfico que possibilita essas vantagens superficiais, é o que extermina junto também com as forças policiais do Estado.

[...] Quando se trata do extermínio dessa juventude, é normal a gente ouvir nas comunidades: ‘morreu porque estava envolvido com o tráfico’, ‘morreu porque não prestava’, ‘todo mundo sabe que o caminho das drogas é esse mesmo, então ele escolheu seu próprio caminho’. Ou seja, a sociedade, em conjunto com o tráfico e com as forças policiais do Estado, acaba reafirmando essa pena de morte não declarada no Brasil. E isso é muito grave. (MAIS UM, 2009)

Numa outra sequência, diversos jovens reunidos discutem sobre esse mesmo assunto. Um deles reproduz o tipo de pensamento que povo o imaginário do jovem morador de comunidades pobres que resolve entrar para o tráfico de drogas: “Eu não tenho oportunidade, então eu não vou conseguir um trampo. Então, vou entrar para o mundo das drogas, depois que eu me envolver eu vou querer sair e não vou conseguir. Aí os caras vão querer me detonar.” Outros defendem que o pré-julgamento da sociedade em geral com relação a esses jovens negros de comunidades pobres corrobora as ações de repressão violentas por parte do estado e da polícia contra essa parcela da população. “Vidas diferentes têm pesos diferentes?”, pergunta um deles. Corte.

“A carne mais barata do mercado é a carne negra”, canta Elza Soares na música de fundo, quando são inseridas imagens de corpos

estendidos nas ruas e jovens negros sendo presos ou abordados por policiais.

Novamente, ouvimos a fala de Jeferson, que também chama a atenção para o fato de que no Brasil há um evidente preconceito com as manifestações religiosas de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, o que representaria uma falta de respeito com formas de representação da cultura negra.

Além do assassinato, desse extermínio físico dos jovens pretos, existe também o extermínio cultural, um extermínio simbólico. Por exemplo, como o brasileiro, ele se relaciona com as religiões de matriz africana, a macumba, umbanda, candomblé. [...] Isso é uma forma de matar aos poucos, de forma escondidinha, velada, a questão cultural do preto no Brasil. (MAIS UM, 2009)

Com relação à polêmica em torno da política de cotas para negros no Brasil, Jeferson apresenta seus argumentos contra a parcela da opinião pública que sustenta ser inviável estabelecer critérios de distinção dos afrodescendentes, pois supostamente a maioria da população seria miscigenada. Ele defende que há várias situações típicas de conflito que demonstram exatamente o contrário, como a tendência da polícia em abordar indivíduos negros desnecessariamente, ou o empregador e o empresário que “usando seu critério da boa aparência” saberiam distinguir entre o branco e o negro de imediato.

Djavan Marcos Gomes, também do Fejunes, complementa o discurso de Jeferson:

Um dos maiores problemas que nós enfrentamos na luta pela igualdade racial no Brasil é o que nós chamamos de o mito da democracia racial. Ele é mito no sentido de que ele falseia a realidade, ao afirmar que não existe racismo no Brasil [...]. Ele afirma que convivemos pacificamente entre todas as raças, e que não existe a discriminação, que somos um país miscigenado. Só que ele não diz como é que foi construída essa miscigenação, através da imposição cultural, através da negação da cultura, das formas religiosas e propagando uma idéia de ‘embranquecimento’, com a tentativa de erradicar do país o elemento negro [...]. Se impõe um padrão que é branco, tanto físico quanto cultural. (MAIS UM, 2009)

Por último, o documentário trata de preconceito e discriminação a partir de uma perspectiva feminina, com base na fala de três mulheres negras.

Integrante do Fejunes, Naciete Firmiano dá seu depoimento à câmara, tendo ao fundo um cais de barcos de pescadores. Ela traz uma fala bastante articulada sobre a questão da representação da mulher negra:

O cabelo da mulher negra é mencionado quase sempre como o cabelo duro, o cabelo pixaim. O cabelo de pico, o cabelo Bombril [...]. Então, além do preconceito racial e da discriminação vivenciadas cotidianamente por homens e mulheres negros, a mulher negra tem que superar ainda essa discriminação estética. A mídia tem um papel fundamental no estabelecimento e na perpetuação dessa discriminação, uma vez que ela estabelece padrões e modelos a serem seguidos pela sociedade [...]. Ficou acordado no Brasil que o padrão de belo seria o branco, e o padrão de feio seria o negro. Consequentemente, para a menina negra que cresce a vida toda sem ter um padrão de beleza negra para se espelhar, acaba sendo muito mais fácil negar sua etnicidade e tentar se aproximar ao máximo desse padrão de beleza branco, que foi previamente estabelecido. [...] Numa sociedade marcada pelo racismo como a nossa, se afirmar enquanto negro é muito difícil. [...] A despeito disso, eu não nego: eu sou uma mulher negra. (MAIS UM, 2009)

Closes do rosto e do cabelo trançado de Naciete são mostrados na sequência, com a música de fundo *Eu sou neguinha*, interpretada por Vanessa da Mata, como uma forma de valorizar a beleza da jovem e seu estilo pessoal.

Em seguida, Vivian Souza Meira, também do Fejunes, traz um discurso centrado na precarização do emprego para as mulheres negras:

A mulher hoje pobre, preta e jovem sofre uma quádrupla discriminação: seja pela sua própria condição de mulher [...], seja pela condição de pobreza, seja pela condição de cor [...], e também a consideração quanto à questão de idade. Uma mulher pobre, preta e jovem ela tem um lugar na sociedade que geralmente é associado à questão da sexualidade. [...] E quando elas não estão associadas à sexualidade, geralmente seus lugares estão vinculados a espaços como cozinha, locais de limpeza. [...] A mulher preta hoje ela se encontra na subcondição. [...] Ela está abaixo do homem preto e está abaixo da mulher branca. As suas condições de inserção são extremamente precarizadas. (MAIS UM, 2009)

A sequência final traz um *rap* do grupo Racionais MCs, com imagens de grafiteiros, *DJs* e *B-boys*, ou seja, jovens da favela realizando atividades relacionadas ao universo *hip-hop*. Como já apontado, manifestações da cultura *hip-hop*, além de constituírem um movimento independente bastante representativo de jovens negros, têm sido amplamente utilizadas em projetos sociais e culturais em comunidades

pobres. Os versos de *A vida é desafio* encerram o documentário, trazendo uma crítica às injustiças e desigualdades da sociedade brasileira, mas ao mesmo tempo sustentando um discurso de superação e de incentivo à busca de transformação do próprio destino:

É isso aí você não pode parar / Esperar o tempo ruim vir te abraçar / Acreditar e sonhar sempre é preciso / É o que mantém os irmãos vivos / Várias famílias vários barracos / Uma mina grávida / E o mano lá trancafiado / Ele sonha na direta com a liberdade / Ele sonha em um dia voltar pra rua longe da maldade / Na cidade grande é assim / Você espera tempo bom e o que vem é só tempo ruim / No esporte no boxe ou no futebol / Alguém sonhando com uma medalha o seu lugar ao sol / Porém fazer o quê se o maluco não estudou / 500 anos de Brasil e o Brasil aqui nada mudou. (MAIS UM, 2009)

Apesar de não trazer a marcante voz *over* como elemento de persuasão, *Mais um* (2009) é um documentário basicamente expositivo, quase institucional, pois, em síntese, reúne as falas engajadas e articuladas dos representantes do Fejunes, que se reportam diretamente para a câmera, a um realizador que funciona como um porta-voz da organização e de seus representantes. Além disso, todo seu conteúdo (músicas, imagens, entrevistas) contribui para corroborar um discurso retórico unificador, não deixando entrever nenhum tipo de contradição que pudesse minar o argumento defendido. A objetividade trazida pelos dados estatísticos, pelos depoimentos pessoais e pelas formulações em torno do problema apresentado, ajuda a fundamentar os argumentos apresentados em favor da necessidade de uma mudança social e da implementação de políticas públicas compensatórias para a população negra.

No que se refere ao tema, esse vídeo guarda semelhança com *Crônicas de um fato comum* (2007), que também chama a atenção para o problema dos altos índices de violência contra jovens moradores de favelas e periferias, vítimas da criminalidade ou mesmo do aparato de segurança do Estado. Os depoimentos criados para os personagens de *Crônicas de um fato comum* (2007) funcionam como uma representação dramatizada das situações reais apresentadas no discurso oficial dos representantes do Fejunes. Em termos de composição formal e discursiva, também se aproxima de *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), que dispensa a voz *over* em favor dos depoimentos engajados dirigidos à câmera para tratar da questão do preconceito social e racial. Em ambos os casos, o que se percebe é o desmascaramento de uma prática de não

reconhecimento e de desrespeito contra certos grupos sociais, quase sempre moradores de favelas e espaços de periferia.

f) A voz de um ex-detento: exclusão, invisibilidade e a reconstrução do indivíduo

Como visto no capítulo 3, a figura romantizada do sujeito marginal de outrora dá lugar, no cinema contemporâneo, a um modelo de representação mais realista dos personagens que compõem o universo do submundo urbano, regido ou não pela criminalidade. Com abordagens quase documentais, as ficções trazem personagens marcantes, porém pouco ou nada glamourosas, como Zé Pequeno de *Cidade de Deus* (2002), os presidiários de *Carandiru* (2002) e Anísio de *O invasor* (2002), e que de algum modo se aproximam de personagens reais como Sandro, de *Ônibus 174* (2002), e os vários detentos que participam de *O prisioneiro da grade de ferro* (2003). De certo modo, podem ser considerados personagens representantes de diferentes contextos de exclusão.

Contrapondo-se à figura do malandro esperto que caracteriza os assaltantes fictícios de *O filme do filme roubado...* (2006), o documentário *Gritos da Alma* (2005) traz o depoimento de um personagem real, um ex-presidiário, condenado por diversos assaltos. Que lugar ocupa a figura de um homem que cumpriu sua condenação e quer voltar ao convívio social? Como ele se constitui num sujeito periférico?

A primeira imagem desse documentário de cinco minutos mostra uma placa: “Manoel alfaiate. Roupas sob medida e consertos”. Em seguida, vemos um homem caminhando pela calçada e entrando no sobrado que exibe essa placa. Uma voz em *off* conduz a narrativa: “Meu nome é Manoel Messias Pinheiro Gomes. Nasci em 10 do 6 do 45 numa cidadela de Minas Gerais. Ocorre é o seguinte: tudo tem seu princípio, toda escada tem seu começo.” (GRITOS..., 2005)

Na imagem seguinte, mãos manipulam uma máquina de costura e, em seguida, aparece o nome do vídeo (*Gritos da alma*) grafado como se estivesse sendo escrito numa máquina de datilografia. Manoel continua contando sobre sua vida, que nasceu numa fazenda e que o avô, segundo o pai conta, era um promotor de Justiça. Ele aparece na cena seguinte sentado num sofá, olhando para a câmera, e continua seu depoimento. “Eu pratiquei o artigo 157, parágrafo segundo, que é o assalto continuado.”

São inseridas imagens de Manoel escrevendo numa velha máquina de datilografia, enquanto ele conta que começou a escrever seu livro dentro do presídio e que queria documentar o que viveu. “Aqui onde você está você pode gritar para Deus, você pode gritar para sua família, você pode gritar para quem você quiser, aqui são gritos da alma, aqui ninguém escuta ninguém.”

Uma edição dinâmica vai alternando imagens diversas: as mãos de Manoel operando a máquina de costura e a máquina de escrever; um gato na casa; seu material de trabalho; uma folha de papel datilografada; Manoel ajustando o rádio, saindo de casa de bermuda, correndo no parque, fazendo exercícios, jogando capoeira, cantando para a câmera, lendo trechos dos seus escritos, cortando tecidos e passando roupa. Novamente, ele fala para a câmera: “Porque o crime é uma mata, ela tem frutos frescos, ela tem cantos de passarinhos, ela tem árvores, ela tem flores, ela tem tudo, mas nunca se esqueça que ela tem um abismo. E muitos que caem no abismo não saem nunca mais.” “No caminho que eu passei, tem uma filosofia que diz: onde eu andei pelado, muitas pessoas não passam de calça jeans.” (GRITOS..., 2005)

Uma música de violão é inserida, uma espécie de trilha sonora sobre o personagem de Manoel. Os versos dizem o seguinte:

Mané Gago saiu da detenção
Mané Gago tem sua profissão
Malandro que só ele, alfaiate
Às vezes faz um biscate pra tentar ganhar o pão
E até um celular
Mané Gago não leva desaforo para casa
E é malandro até no jeito de andar. (GRITOS..., 2005)

Em seguida, vemos Manoel na sua casa, mostrando a cozinha, o quintal, as casas em volta, enquanto se mantém a voz *off*: “O sonho de cada pobre acho que é o de manter a sua família, de ter a sua casa própria, de ter seu carro, de não depender de outras pessoas, de ter um conforto para dar a seus filhos.” (GRITOS..., 2005)

Na sequência, ele diz para a câmera que está tentando editar seu livro e se dedicando à terapia ocupacional. “Porque a pessoa que sai de um presídio continua sendo réu, porque ninguém aceita ele em lugar nenhum. Eu sou um profissional.” (GRITOS..., 2005)

Manoel aparece no quintal mostrando suas plantas. Na cena final, ele aparece novamente cantando para a câmera uma cantiga de capoeira. Durante a música, lemos na tela: “Condenado a 209 anos de prisão, Mané Gago foi solto em 97, após cumprir 22 anos. Atualmente trabalha como alfaiate e faz bicos para sobreviver. Parou de escrever seu livro Gritos da Alma porque sua máquina está quebrada.” (GRITOS..., 2005)

Quase todo em voz *off*, esse curta-metragem se destaca ainda por privilegiar não apenas os depoimentos do entrevistado, mas também a edição de imagem e áudio. Nota-se que houve uma preocupação em ressaltar os sons produzidos pelos objetos de trabalho de Manoel (as máquinas de costura e de datilografia), o som do rádio, as músicas que ele canta. A edição não linear favorece uma combinação fragmentada desses elementos sonoros com várias cenas do cotidiano de Manoel, criando uma narrativa dinâmica que valoriza aspectos banais relativos ao trabalho e ao lazer.

Uma atmosfera melancólica permeia esse vídeo, devido à ênfase dada à vida solitária de Manoel. Não há referência a familiares ou amigos, apenas uma planta e um gato de estimação aparecem, representando elementos de afeto. A primeira música que ele canta traz os versos de *Domingo à tarde*, de Nelson Ned: “O que você vai fazer amanhã, domingo à tarde / pois domingo é um dia tão triste pra quem vive sozinho.” (GRITOS..., 2005) Mas, ainda assim, a história de Mané Gago não é tratada de modo melodramático. Pelo contrário, a música tema que leva seu nome e a cantiga de capoeira que ele cantarola ao final dão leveza à narrativa e reforçam sua imagem de um malandro que tenta se readaptar à sociedade basicamente através da inserção no mercado de trabalho.

O que esse vídeo possibilita é dar voz a um representante de um grupo social marcado pela invisibilidade (a de ex-detentos), através de uma abordagem que traz como exemplo um sujeito que se redimiou: arrependido dos atos que cometeu no passado e em busca da aceitação da sociedade para novamente ser incorporado a ela. Nota-se que os realizadores, que compõem uma música para Mané Gago, ajudam a construir um personagem que está “pagando seu preço”, que tem cumprido suas obrigações e que, por isso, seria merecedor do perdão da sociedade. Assim, através do vídeo, Manoel tem a possibilidade de se reconstituir enquanto sujeito dotado de direitos. Para tanto, o personagem assume

um discurso padrão do cidadão de bem, reconhecendo que o crime não compensa (mesmo que a partir da perspectiva dos realizadores). Esse mesmo fundo moral também é bastante marcado em *Falcão, meninos do tráfico* (2006), principalmente no depoimento de um ex-traficante entrevistado que, sentado numa cadeira de rodas, afirma que só há desvantagens na vida no crime. Outra produção que traz essa perspectiva é o episódio “Buraco Quente”, da série *Cidade dos Homens*, no qual um dos protagonistas decide sair do “movimento” (o narcotráfico) após ter escapado da morte.

g) Espaço, subjetividade e territórios compartilhados: um campinho de terra, uma cidade de plástico e o centro inóspito

Um campinho de terra batida no meio de uma favela é o personagem principal do documentário *O Campim* (2007), de 18 minutos, produzido pela ONG Cinema Nosso (ex-Nós do Cinema) e realizado na comunidade do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. Longe de ser um tipo de documentário-denúncia, que intencionasse retratar uma situação de falta, de carência de áreas de lazer na comunidade, o vídeo explora com certo bom humor as estratégias que os moradores utilizam para conservar e compartilhar um campinho de futebol de modo democrático. No espaço são realizadas as mais diversas atividades, desde a tradicional “pelada” de domingo até cultos religiosos, festas juninas e bingos.

O vídeo começa com uma câmera em movimento, mostrando o caminho percorrido desde a entrada da favela até o campinho. A rua inicialmente é mais ampla, por onde circulam carros, mas à medida que avança, vai se estreitando, até se tornar uma viela. Na edição, optou-se por acelerar o vídeo em alguns momentos, dando mais dinamismo à montagem. Destoando de outros vídeos que utilizam ritmos típicos brasileiros para compor a trilha sonora, este utiliza um *trip hop* britânico, da banda Portishead, na introdução.

É dia e o campinho, todo enfeitado com bandeirinhas coloridas de festa junina, está sendo usado para uma partida de futebol. Um rapaz fala para a câmera. Diz que todos estão reunidos ali para mais uma partida de futebol de domingo. Corte.

Na sequência seguinte, em entrevistas alternadas e fragmentadas, alguns moradores contam o que antes existia na área do campinho e

como a própria comunidade foi aos poucos construindo o espaço de lazer. Cada um é identificado apenas com o primeiro nome ou apelido: Moisés, Neguim Elias, Tota e Klebão, os personagens principais do vídeo e que são os responsáveis pela construção e manutenção do campo. O local antes era um depósito de lixo e eles um dia decidiram fazer um mutirão para limpar a área, quebrar as lajes de pedras, construir os muros e instalar as grades de proteção.

Num determinado momento, o diretor do vídeo pergunta se existe algum vizinho que não gosta do campinho. O “grupo da pelada” diz que sim e conta que os moradores se irritam porque se fala muito palavrão durante as partidas ou porque as bolas arremessadas às vezes quebram telhas e louças das casas. Os depoimentos acabam se transformando numa espécie de conversa entre amigos de bairro.

Nesses 10 minutos iniciais, o documentário se concentra apenas em apresentar o campinho como uma área para a prática do futebol. Um subtítulo é inserido no vídeo: “Os eventos”. Tota diz: “Tudo o que nós faz é por nós mesmo. Ninguém incentiva nada. Se a gente quer um campeonato, nós mesmo organiza. Se nós quer um torneio, uma caipira, outro evento assim é por nós mesmo [sic].” (O CAMPIM, 2007) As falas dos entrevistados são por vezes confusas ou acrescentam pouca informação ao vídeo, mas ainda assim são mantidas.

A segunda parte, intitulada “O culto evangélico”, reúne apenas imagens de um culto sendo realizado no campinho, com pastores fazendo sessões de descarrego e fiéis cantando.

Na parte intitulada “O bingo”, Moisés (que também é um dos produtores do vídeo) aparece com um microfone nas mãos sobre um palco montado no meio do campinho, anunciando os prêmios do jogo e sorteando os números. Crianças e adultos se reúnem em volta para participar do bingo. Ao redor do campo vemos pendurados cartazes de um vereador. Uma legenda no vídeo informa: “Jorginho da SOS se elegeu vereador em 2004 com cerca de 26.000 votos.”

A sequência seguinte, com o subtítulo “A festa junina”, traz imagens de grupos fantasiados dançando quadrilhas no meio do campinho, todo enfeitado e iluminado.

A parte final do vídeo novamente retoma o tema do futebol. As cenas mostram homens trabalhando para limpar e aplinar o campo e, depois, a partida sendo realizada, com o campinho rodeado de pessoas

que se juntam à tela de proteção para assistir à disputa. O último conjunto de imagens, que acompanha os créditos finais, traz fragmentos de cenas que registram todos os eventos realizados no campinho, acompanhadas de uma música do grupo O Rappa.

Deve-se ressaltar que em nenhum momento do vídeo há informações sobre o lugar filmado, nomes de rua, viela ou mesmo da comunidade. Falha ou não, o fato é que a não identificação do lugar conduz a um tipo de representação genérica de espaços similares, sem relação com um contexto cultural específico.

A construção narrativa desse curta-metragem é bastante desigual. Os depoimentos reunidos são de um grupo restrito de moradores que utilizam o campinho com mais frequência. O tema do futebol ganha mais ênfase do que as outras atividades realizadas no espaço. Em nenhum momento são ouvidos os organizadores do bingo, da festa junina ou do culto evangélico. Além disso, não há entrevistas com mulheres ou crianças da comunidade, que poderiam contribuir com opiniões diversas acerca do campinho. Ainda assim, trata-se de um material que cumpre a função de retratar modos de sociabilidade entre os moradores de uma favela, principalmente com relação às alternativas de lazer. O futebol, “esporte nacional”, representado pela tradicional “pelada de domingo”, mais uma vez aparece como atividade lúdica, versátil e democrática, aspecto ilustrado também em *Mina de Fé* (2004), *Raiz Pankararu* (2006) e *A distração de Ivan* (2009).

Outro vídeo exibido em diversos festivais, *A Cidade de plástico* (2008), de Salvador (BA), também explora os modos de convivência e de organização de espaços coletivos em comunidades que surgem de maneira espontânea ou irregular. Nesse contexto, o que emerge é um discurso de luta e de superação através do esforço próprio ou de uma coletividade. Além de ter sido exibido no festival *Visões Periféricas*, de 2008, *A Cidade de Plástico* foi premiado na categoria Imagens na Periferia durante a primeira edição do *Festival Nacional de Vídeos Favela é isso aí / Imagens da Cultura Popular Urbana*, realizado em 2008, em Belo Horizonte (MG). Também recebeu o prêmio da *IV Mostra Baiana de Videoclipes* e foi selecionado para a *Goiânia Mostra Curtas*.

Uma voz *over* introduz o espectador no tema do documentário e apresenta uma das personagens:

Nos arredores da cidade de Salvador cresce uma outra cidade. Uma cidade construída com paus, pedras, plástico, e a esperança de centenas de famílias de possuir casa própria. Tudo começou em junho de 2007 e em poucos meses pessoas sem teto ocuparam a terra próxima à Lagoa da Paixão, situada no bairro de Valéria. Ali mora Denise, uma garotinha que foi com sua família lutar pelo direito de viver num lugar tranquilo e digno. (A CIDADE..., 2008)

Ao trazer um breve histórico do lugar, a narradora assume uma posição favorável frente a seu objeto ao ressaltar a esperança das famílias, o desejo da casa própria e a luta pelo direito de viver com dignidade.

Durante a narração, são exibidas imagens do cotidiano da comunidade: pessoas carregando latas de água, materiais de construção e compras se locomovendo com bicicletas e charretes, crianças brincando e pequenos comércios. Quando Denise é citada, ela é mostrada com o rosto apoiado numa cerca de madeira. Em seguida, é inserido o título do documentário com imagens de uma lona plástica preta, o tipo de material mais comum usado na cobertura de barracas improvisadas em ocupações de terra. Essa introdução traz alguns efeitos de edição, como acelerações bruscas, *slow motion* e imagens tremidas.

A sequência seguinte mostra Denise brincando com as amigas. Ela diz: “A gente brinca de pega-pega, de dominó, de areia, de elástico, de fazer comidinha...” Quando a diretora do vídeo lhe pergunta do que ela mais gosta do lugar, Denise responde que é do povo, porque “É bom, não tem briga, não tem gente falsa.”

“Como é o seu relacionamento com os vizinhos daqui? Você gosta?”, pergunta a diretora. Denise responde que sim. A diretora então sai pela comunidade conduzida pela menina. A equipe de filmagem também é mostrada no vídeo. Em seguida, é inserida a entrevista com uma das moradoras:

A dificuldade aqui foi muito grande no início porque aqui não tinha energia [...]. Mas depois juntaram todo mundo aí e fizeram uma pequena colaboração, comprou esse cabo, botou energia, ficou fraca no início depois melhorou um pouquinho, e ta indo aí devagarzinho. Espero que chegue água, chegue urbanização, chegue tudo bonitinho pra gente, porque a gente precisa, né, a gente tem direito. [...] Me acampeei primeiro no barraco de uma colega, porque no momento estava sem verba pra pagar uma de plástico pra mim, uma cabaninha pra mim, mas depois eu providenciei um dinheirinho, aí fizemos uma cabaninha de plástico [...]. Durmo e acordo bem, e vivo bem, e passo o dia bem. (A CIDADE..., 2008)

A equipe de filmagem novamente se desloca pela comunidade. Outra moradora dá seu depoimento. “O meu dia a dia é de luta mesmo”. Ela conta que está no local há sete meses e que faz parte do seu cotidiano ali “lavar roupa, carregar água na rua...” Quando perguntada sobre o que mais gosta na comunidade, ela responde: “Não tem nem como por onde dizer que goste ou que não goste. Se tá precisando mesmo, pra ter uma casa, tem que correr atrás, né?” A moradora está de pé, em frente à sua casa feita de pau-a-pique, método de construção com terra que, embora tradicional, é normalmente visto como ligado à miséria, a abrigos temporários e fora dos padrões de uma casa acabada e permanente.

Em seguida, um rapaz esclarece que o local não oferece perigo algum e, falando um nome de uma coletividade, defende que as pessoas vivem ali com dignidade e que estão dispostas a trabalhar para melhorar a comunidade:

Aqui, antigamente, era uma área mesmo de desova. Hoje em dia é que, graças a Deus, tá vendo que não tem mais nada de desova, não tem mais nada disso. Tá todo mundo morando numa boa. Então, o objetivo da gente aqui qual é? É morar. Qualquer pedaço de bloco que a gente tá vendo no chão a gente tá pegando, tá trazendo, tá guardando em casa porque amanhã ou depois nós vamos transformar essa cidade que tanto se fala que é a cidade de plástico numa cidade de construção digna de moradia pra todos nós morar. (A CIDADE..., 2008)

A entrevistada seguinte é uma senhora que conta, com bom humor, sobre a noite em que uma forte chuva derrubou seu barraco de lona, molhando tudo e todos que estavam dormindo na casa.

Primeiro eu cobri [o barraco] de garrancho [...] pedaço de pau com aquele mato verde. O mato secou e aí caía tudo. Aí quando chovia eu ia pra barraca dos outros. [...] Depois, recebi dinheiro, fui e comprei dez metros de plástico e cobri. Aí, quando foi na base de uma, duas horas, o toró estava caindo. [...] Daí a pouco esse plástico partiu. Mas foi um banho! Encharcou cobertor... e foi pedaço de vara pra cima da gente [...]. Aqui eu achei paz, pra dormir, pra comer, pra brincar. Eu jogo dominó até dez, onze horas da noite, mais minhas colegas, minhas vizinhas. (A CIDADE..., 2008)

A sequência final reúne mais imagens da “cidade de plástico”, de suas ruas, casas e moradores. A mesma voz *over* da introdução encerra o documentário citando o trecho de um poema:

Em cada casebre, velhos rugosos e rostos imberbes / procuram, dia a dia, ganhar o pão e o chão. / Nem sol, nem chuva nem a lei da gravidade / abalam a firme estrutura desta pseudocidade. / Mil novos Quilombos se erguem aos tombos na chamada civilização, com rios de asfalto / e palmeiras de plástico, sem cor nem umidade / São Palmares de verdade! / A Senzala mudou de nome; batizaram-na favela / que por nós vela, do alto do morro / Tornou-se Casa-Grande e todos nós, restantes / nos transformamos na Senzala da Cidade Grande. (A CIDADE..., 2008)

Esses versos funcionam como um conjunto de proposições que representa um argumento defendido pelos realizadores. Por um lado, há uma exaltação da favela, da periferia, como lugar de resistência e de luta: são os Palmares, remetendo à figura de Zumbi, “quilombos urbanos”; por outro lado, é também visto como lugar marcado pela exclusão e pela invisibilidade de seus moradores, na medida em que estabelece comparações entre esta “pseudocidade” (uma favela, que apesar de fazer parte da cidade, muitas vezes não é reconhecida como tal) e a antiga senzala, espaço marcado pela opressão a um grupo social que se encontrava na condição de escravo e sua consequente exclusão.

Os versos complementam o sentido que resulta do conjunto de depoimentos reunidos ao longo do documentário, que guardam certa semelhança entre si. As pessoas contam sobre seu cotidiano na comunidade, demonstrando certo apeço pelo lugar e certeza de que a situação da região tende a melhorar. Há um discurso que enfatiza a luta diária, o sacrifício, mas nada que seja capaz de abalar a disposição e a esperança dos moradores, o que é endossado pelo discurso construído pela voz *over* que abre e fecha o documentário: apesar dos barracos de plástico, um material pouco resistente; apesar da fragilidade das casas feitas com pedaços de madeira, defende-se que nada abala a estrutura desse lugar, ou seja, a perseverança de seus moradores em continuar ali.

A última cena do documentário mostra a menina Denise sorrindo e brincando com a câmera da equipe de produção, como se estivesse filmando tudo ao seu redor. Denise é a única personagem que ganha identificação no documentário. Os nomes dos outros entrevistados não são informados ao espectador. Mesmo o rapaz tem um nome indefinido, pois cita apenas os inúmeros apelidos que possui (Foguinho, Totonga, Negão do Cachorro). “Aonde eu chego eu encontro um apelido diferente”, ele diz.

O vídeo alterna as entrevistas com imagens variadas do bairro, acompanhadas de trilhas musicais. As pessoas falam em direção à câmera, mas a intervenção dos realizadores do documentário por vezes é demarcada, seja pela voz *over*, pelo fato de ouvirmos as perguntas de quem faz as entrevistas ou pela presença da equipe de filmagem no plano. A voz do narrador, que aparece em *over* no início e no final do documentário, demarca o posicionamento do realizador, introduzindo o tema e apresentando uma conclusão. O narrador parece falar em nome dos sujeitos representados e elabora sua própria percepção acerca do espaço que eles ocupam. Isso fica evidente quando se afirma que as famílias têm um sonho de possuir uma casa própria “num lugar tranquilo e digno” e, ao final, que procuram, “dia a dia, ganhar o pão e o chão”. *A Cidade de plástico* de certo modo quer demonstrar uma tese que parece ser construída de fora para dentro: os realizadores, que não pertencem à comunidade, falam em nome dos moradores a partir de seus depoimentos.

Em contraposição aos dois filmes anteriores, *Cidade Cinza* (2007) traz a metrópole como personagem. Sua abordagem não narrativa prioriza o espaço urbano. O indivíduo aparece anônimo, isolado na multidão, quase subjugado à cidade, sobre a qual tece suas reflexões, quase sempre estabelecendo uma contraposição entre campo e cidade, civilização e natureza. Além disso, *Cidade Cinza* pode ser considerado um vídeo não narrativo. Não há uma história sendo contada, com início, meio e fim, mas sim uma composição de imagens, sons e vozes que leva o espectador a uma apreciação reflexiva sobre a passagem de um dia numa grande cidade.

Muito embora apresente imagens do Centro de Belo Horizonte, local onde foi produzido, esse vídeo parece tratar das cidades em geral e poderia ser filmado em qualquer outra metrópole. Não é a capital mineira que está em foco, mas sim a relação das pessoas com a urbanidade. Na primeira sequência, vemos um rapaz se aproximando da janela gradeada de um apartamento. Vemos o que ele vê: a cidade com seu horizonte entrecortado por prédios. O áudio reforça a sensação de se estar num centro urbano. Não há música nessa primeira sequência, apenas o acúmulo de sons, confuso e barulhento, de carros e pessoas em trânsito. Insere-se uma imagem do céu azul com nuvens e a voz *over* de uma mulher que traz uma fala desconexa.

Uma edição lenta ordena diversos planos: o trem passando numa estação tendo a cidade ao fundo; pessoas caminhando por uma praça; os carros passando em avenidas movimentadas; planos gerais da cidade iluminada à noite; telhados de casas; uma pomba sobre um vagão de trem; a movimentação no centro da cidade, com suas placas, sinais de trânsito, avenidas, prédios, pessoas, árvores, as pedras das calçadas; o céu azul, o sol, as nuvens, a lua. Acompanhando as imagens, há uma profusão de sons distintos, que por vezes se sobrepõem: água da chuva, trovoadas, efeitos sonoros diversos, sirenes e buzinas, trechos de música eletrônica e de *rap*, fragmentos de áudio de uma televisão, sons de grilos e passarinhos, além das vozes em *over*, que parecem representar pensamentos dispersos.

Desse modo, o filme estabelece uma relação entre o ser humano e os espaços por onde ele circula, a cidade como reflexo de um processo civilizatório, e elementos da natureza, que funcionam como ponto de fuga, como escape do turbilhão urbano. Isso de certa forma é reforçado pelo discurso articulado pelas vozes em *over*.

Contrariando a estética do videoclipe, que privilegia a profusão de muitos planos curtos e uma edição acelerada, esse curta alterna cortes secos com fusões prolongadas e prioriza os planos longos e estáticos. São recursos que induzem a um modo contemplativo de observar a cidade. Essa sensação de contemplação é reforçada pelas vozes em *over* que acompanham todo o filme. A voz masculina, identificada nos créditos como sendo um depoimento de Warley Musquito, é mais constante e se aproxima da voz de alguém que projeta seu olhar sobre a cidade de modo subjetivo, sem nenhuma intenção explicativa. Ainda assim sustenta um argumento. Esse narrador fala basicamente do caos dos centros urbanos e parece compor suas reflexões de modo aleatório, mas sempre enfatizando os aspectos negativos das grandes cidades e da lógica do mundo contemporâneo. O narrador quase sempre se expressa de modo bastante espontâneo e utiliza uma linguagem informal, com gírias e expressões coloquiais, como se estivesse pensando em voz alta. É uma fala subjetiva, de um sujeito que conversa consigo mesmo em meio ao turbilhão da cidade. Por vezes, declama versos e faz uso de metáforas para caracterizar o contexto urbano, como “selva de pedra” e “baleias de aço”.

No meu ponto de vista, a selva de pedra, eu acho ela às vezes cheia de seres, sabe. Os dragões, cara, cuspidos fogo a esmo. A população que é a engrenagem que move um país de proporção continental. As baleias de aço que carregam as pessoas pra lá e pra cá, um trânsito caótico.

Nós estamos precisando, cara, de uma inversão. [...] Os nossos centros urbanos precisam ser invadidos, cara, por tribos indígenas. Porque aí com certeza vamos poluir menos, vamos ser mais iguais, mais humanos. [...] Aqueles índios antigos que defendiam a terra, que defendiam os animais. [...] Um equilíbrio.

São admiradoras do meu silêncio. Meu amor, cara, é uma gota de chuva que se move na velocidade de um relâmpago, e que não tem medo dos gritos dos trovões. Então, as nuvens falam, sim.

Apesar desse aquecimento global, o céu ainda é lindo, cara. Traz uma paz tremenda. Eu consigo fugir, sim, dessa coisa caótica. Dizer que minha janela é de fuga, quando eu fico admirando o céu. Só que no centro urbano você fica cercado dessa selva de pedra.

O silêncio é paciente. Então sendo paciente com meu eu, com meu interior, acho que consigo encontrar os meus sons.

Opressores dos desmoralizados. É tudo cinza dentro de baleias de aço nessa selva de aço. Sobrevivo como um eremita, buscando a felicidade embaixo de cada pedra que tropeço. [...] Meu sonho é do tamanho de uma gota de chuva que cai do céu e toca suavemente os prédios de uma cidade cinza. (CIDADE..., 2007)

Note-se um discurso que enfatiza o caráter opressor da cidade, que poderia representar a sociedade: a cidade “cinza e caótica” sugere um sistema de valores injusto, que “oprime os desmoralizados”, que subjuga os indivíduos. Há um desejo de que as pessoas fossem “mais iguais” e “mais humanas”.

Os depoimentos de Dona Dulce (citada nos créditos finais) também aparecem em alguns momentos do vídeo e são mais caóticos. Parece a voz de uma pessoa idosa e sua fala é a de alguém que resgata lembranças da memória para falar sobre a cidade do passado e do presente. Em outra sequência, uma voz masculina recita o que parece ser uma poesia: “Ofusco a luz dos olhos pardos / Nos dias cinzas me dispare / E me vejo dentro de um mar de concreto / Nem tão escuro, não muito claro / Mas sempre muito calmo / Onde me encontro no áspero toque / Vento e asfalto / Mais um dia iluminado.” (CIDADE..., 2007)

O vídeo termina com cenas noturnas da cidade iluminada, indicando que houve a passagem do tempo, que transcorreu um dia.

Cidade Cinza (2007) sugere uma reflexão sobre a dinâmica dos centros urbanos e o lugar do indivíduo nesses espaços. Um aspecto formal do vídeo que colabora com essa proposta é a composição dos planos, quase sempre estática, e a edição mais lenta, recursos que permitem uma fruição mais contemplativa do material. Embora o conteúdo do texto narrativo seja bastante subjetivo, a instância narrativa é externa à diegese do filme, aspecto que confere maior unidade discursiva à obra e coloca os realizadores num lugar de observador do mundo histórico, através da voz de dois personagens. Além disso, sob certo aspecto, se contrapõe à ideia de comunidade, de um lugar seguro e amistoso.

Apesar da variedade de temas, os curtas-metragens desta seção apresentam alguns aspectos que os aproximam.

Rap, o canto da Ceilândia (2005) e *Mais um* (2009) abordam de modos distintos a questão do preconceito social e racial, um preconceito que se traduz em não reconhecimento, normalmente através da produção e disseminação de formas negativas de representação e padrões de valoração cultural dos negros, pobres e moradores de bairros de periferia, ou de suas manifestações culturais, artísticas ou religiosas, o que resulta, entre outros problemas, em abordagens discriminatórias por parte dos aparatos de segurança do Estado e da sociedade em geral, como apontado nos vídeos. Nesse caso, o não reconhecimento também pode estar associado ao modo como os espaços das periferias, favelas e subúrbios historicamente carecem de políticas de redistribuição, a fim de se evitar a marginalização econômica desses espaços e seus ocupantes.

A fala do ex-detento Manoel, em *Gritos da Alma* (2005), representa uma espécie de demanda por reconhecimento, tanto por parte do sujeito que ainda está preso quanto do ex-presidiário que precisa retornar ao convívio social; mas também de redistribuição, na medida em que a reinserção social requer políticas que combatam a marginalização econômica desses atores sociais.

Os índios de *Raiz Pankararu* (2006), enquanto representantes de uma minoria, lutam pelo reconhecimento de sua identidade e pelo direito de preservar suas tradições, de serem diferentes. Essa condição também é usada como justificativa para se exigir políticas afirmativas.

Raízes em Movimento (2007) e outros documentários que ressaltam os produtos artísticos e culturais de comunidades periféricas (como o já citado *Panorama Arte na Periferia* e os vídeos do coletivo Anti Cinema, por exemplo) investem numa perspectiva de autovalorização e de constituição de uma identidade cultural que passa pela arte. O movimento *hip-hop* é uma das manifestações culturais mais retratadas. *O Campim* (2007), por sua vez, traz o futebol como elemento de articulação de um pequeno grupo de moradores de uma favela para garantir a área de lazer da comunidade.

No caso do único curta de ficção, *O filme do filme roubado...* (2006), os personagens trazem em suas falas e ações um discurso crítico sobre modos de representação de sujeitos periféricos. É também por meio da narrativa que os realizadores se posicionam frente às próprias condições de produção do filme.

No que se refere à instância discursiva, há, em geral, uma espécie de engajamento pessoal e/ou coletivo visível tanto na postura e na fala dos atores sociais representados (ou dos personagens criados, no caso do curta de ficção) quanto nas estratégias adotadas pelos realizadores. Um tom de manifesto e de militância, um discurso de defesa de certos ideais e de um ponto de vista do popular, parece nortear o propósito dos realizadores dos documentários, que vão buscar personagens do mundo histórico que compartilhem suas inquietações e representem grupos sociais envolvidos em algum tipo de luta por reconhecimento, quase sempre um tipo de reconhecimento simbólico. Embora o uso de várias entrevistas possa tornar difusa a autoridade da voz dos documentários, as diversas falas reunidas de alguma forma atestam a legitimidade pretendida pelos realizadores. O modo como estes constroem uma representação do mundo histórico se dá por meio de certa uniformidade discursiva dos depoimentos. Disso resulta um compartilhamento de valores e uma proximidade ideológica entre realizadores e sujeitos/grupos representados. O aspecto formal dos documentários, bastante similar, também contribui para isso. Em geral, os filmes reúnem alguns depoimentos, que são alternados com imagens ilustrativas do tema que está sendo tratado. A voz *over* quase não é utilizada. Os entrevistados falam em direção à câmera, e os realizadores normalmente não aparecem no espaço diegético. As canções que compõem a trilha sonora, através de seus versos, reforçam o discurso dominante, a voz do documentário.

Outras características desses produtos podem ser apontadas:

- a) Os personagens que aparecem nos documentários dando seus depoimentos e opiniões em geral fazem parte de contextos de exclusão ou de grupos que sofrem algum tipo de não reconhecimento social (negros, ex-detentos, pobres, moradores da periferia, grafiteiros, etc.). No caso do único curta de ficção, *O filme do filme roubado...*, a questão racial e da exclusão simbólica também é problematizada, mesmo que ironicamente. As histórias pessoais funcionam como um microcosmo social e são ilustrativas de eventos e contextos coletivos associados ao não reconhecimento social, pois há uma referência constante e direta a questões como pobreza, classe social ou discriminação racial;
- b) Os espaços retratados são quase sempre as próprias favelas e periferias, suas casas, comércios e áreas de lazer. *Cidade Cinza*, ao contrário, trabalha com imagens do que seriam os espaços centrais de uma metrópole (as principais avenidas, a praça matriz...), mas a partir da perspectiva de sujeitos que se encontram deslocados desse centro ou subjugados à cidade. *O filme do filme roubado...* também se diferencia dos demais, pois tem como única locação uma locadora de filmes de um bairro de classe média.
- c) O tempo retratado é sempre o tempo presente, e as narrativas se concentram em eventos atuais;
- d) Nas narrativas, a lógica do oprimido, ou da vítima, dá lugar ao sujeito que, apesar de integrar processos de exclusão, de invisibilidade e de não reconhecimento social, aparece como protagonista: são atores sociais que possuem um discurso próprio, reivindicam direitos, se sacrificam por um objetivo, possuem algum talento, se organizam coletivamente e se mostram responsáveis pelas transformações de suas vidas. Isso porque as soluções não existem *a priori*: precisam ser buscadas, elaboradas, construídas.

e) No geral, os curtas-metragens têm em comum o fato de trazerem um discurso de pertencimento (a um espaço/comunidade, um grupo/coletivo, um movimento cultural ou uma organização) que assinala uma diferença, uma identidade. Há uma ênfase na valorização dos aspectos positivos das comunidades e de seus moradores – trabalho, lazer, diversidade cultural, solidariedade, criatividade, beleza, perseverança, talento e honestidade – como forma de se contrapor às representações sociais negativas e estereotipadas transformadas em padrões de interpretação e comunicação e também aos processos discriminatórios nas interações do cotidiano.

A periferia como cenário, a criança como protagonista

O universo infantil no contexto das favelas e periferias está no foco dos três curtas-metragens analisados a seguir. Os dois primeiros contam histórias de ficção e retratam eventos do cotidiano de crianças. O último começa com uma ficção, tendo uma menina como protagonista, mas acaba se transformando numa espécie de documentário sobre o próprio processo de produção do filme. Nas três produções, a brincadeira ocupa um lugar de destaque, mas aparece como contraponto aos conflitos que colocam as crianças em contato com o mundo dos adultos.

a) Os anseios infantis e as provações do mundo adulto

Picolé, pintinho e pipa (2006) narra a aventura de um grupo de crianças para conseguir garrafas usadas e alcançar o tão esperado carro do troca-troca, que semanalmente percorre as ruas da comunidade distribuindo picolés, pintinhos e pipas em troca de recipientes usados. A ação retrata apenas um dia desse evento e se passa durante o tempo em que o carro entra e sai do bairro. Correndo contra o tempo, Pedrinho (12 anos), personagem principal, Juquinha (7), seu irmão mais novo, e os amigos Morceção (13), Gargamel (11) e Bebeco (11) procuram desesperadamente por objetos usados pelo morro até que roubam garrafas de um boteco e, por fim, conseguem chegar ao carro do troca-troca.

Mesmo dentro das limitações narrativas do curta-metragem, cada uma das crianças nessa produção é caracterizada de modo personalizado.

Elas se vestem de maneira despojada, com bermudas e chinelos, mas física e psicologicamente são diferentes entre si. Dois são negros, um é branco e gordinho, outros dois são morenos. Um é mais corajoso, outro mais atrapalhado; Pedrinho é cauteloso e seu irmão mais novo, ingênuo. Pedrinho é o protagonista e sua relação com o pai compõe um conflito familiar, elemento principal da trama paralela. A única preocupação que esse grupo de amigos tem ao longo da história – o desejo que os move – é levar para casa os brindes trazidos pelo carro do troca-troca. E para alcançar esse objetivo, eles se arriscam de diversas maneiras e passam por pequenas provações. Apenas Pedrinho possui outro desafio, que é o de ter que lidar com a figura do pai.

A abertura do filme traz uma animação com desenhos brancos sobre o fundo preto, com as figuras de um picolé se transformando num pintinho, que depois se transforma numa pipa. A música de fundo é uma melodia simples, de tom infantil, composta apenas por algumas notas de piano. Por fim, aparece o título do curta.

As cenas iniciais desse curta-metragem remetem à abertura do filme *Cidade de Deus* (2002), não pela temática, mas especificamente pelo tipo de montagem alternada utilizada e pelo ritmo acelerado da edição. Além disso, todas as cenas dos meninos correndo são feitas por uma câmera na mão, que tenta acompanhá-los pelas vielas e escadarias.

A primeira imagem é de um megafone sobre um carro em movimento. Em seguida, cada um dos meninos aparece correndo pelas escadarias e vielas do morro, em cenas que sempre se alternam com a do carro do troca-troca passando pelas ruas da comunidade. Há também planos-detalhes do interior do veículo. As cenas dos meninos correndo são marcadas pelo som de tambores, enquanto que as imagens da Kombi são acompanhadas apenas pelo som ambiente. Outro aspecto a ser considerado é a composição do espaço diegético. Todas as cenas são gravadas no interior da comunidade e mostram situações do cotidiano de seus moradores, como as mulheres que lavam roupa em bacias do lado de fora das casas e os varais cheios de roupa espalhados pelas vielas.

Essa pequena introdução nos situa no espaço onde se passa a história, mas ainda não se sabe por que as crianças estão correndo, o que pode gerar certa tensão no espectador. Mas logo surgem as primeiras falas, que revelam o contexto da situação: “Como é que estamos de picolé

aí? Prepara tudo. Vai ter muita criança ali na frente”, diz o motorista da Kombi para seu ajudante. Há uma expectativa que se mantém do início ao fim: será que os meninos vão chegar a tempo para conseguir os brindes? Na cena seguinte, vemos as crianças se encontrando numa das vielas da favela e continuando a correr. Então, ouve-se a mensagem no megafone: “O carro do troca-troca está chegando [...]. O moço vai lá em cima e volta.” Elas avistam o carro do alto.

Em outro momento, Pedrinho está na sala de casa assistindo televisão com o irmão. A casa é simples e pequena. Do lado de fora, vê-se as paredes sem pintura ou reboco. Pedrinho ouve as mensagens do megafone e corre para a janela. Ele procura debaixo da pia da cozinha algum objeto usado e encontra uma garrafa cheia. Imagina a caixa cheia de picolés, os pintinhos e as pipas penduradas dentro do carro que se aproxima. Depois ficamos sabendo que a garrafa que encontrou guarda a cachaça do seu pai alcoólatra. Seus amigos chegam à sua casa e chamam por ele. Conversam entre si e um deles comenta que deve haver garrafas na casa de Pedrinho, pois o pai dele “bebe”. “Não fala isso, Mané. Você sabe que ele não gosta”, adverte o amigo. Mas Juquinha não tem garrafas e não pode sair, pois está cuidando do irmão mais novo. Os amigos insistem. “Vai perder o carro do troca-troca mais uma vez?” Então Pedrinho decide ir com eles.

O desafio dos quatro amigos, então, passa a ser conseguir as tais garrafas. Decidem pegar no bar do seu Antônio, mas um deles reage. Tem medo da braveza do seu Antônio. Contudo, sem outra opção e vendo que o carro em breve vai começar a descer a ladeira, os meninos resolvem arriscar. No meio do caminho encontram outro grupo de crianças carregando latas e bacias e correndo em direção ao carro. Esse desespero das crianças da comunidade em torno do carro do troca-troca é representado com humor e leveza.

Pedrinho, então, encontra uma amiga voltando da escola. O diálogo revela que Pedrinho não foi à escola porque teve que cuidar do irmão para a mãe trabalhar, e sua amiga lhe conta que viu Juquinha na rua com uma garrafa na mão. Nesse momento, são inseridas imagens de Juquinha acordando e saindo de casa. Pedrinho volta correndo para casa, não encontra o irmão e vai direto para debaixo da pia ver se a garrafa ainda está lá. Uma câmera subjetiva adentra a casa e, de repente, Pedrinho é abordado pelo pai, que, nervoso, pergunta por Juquinha. O

pai agarra o braço do filho de modo violento e começa a brigar com ele: “Cadê seu irmão, moleque?” Pedrinho sai de casa atrás do irmão, e o pai diz a si mesmo: “Filho é só dor de cabeça. Qualquer hora dessas, eu largo isso tudo.” Corte. Essa cena é uma das que caracterizam o caráter agressivo do pai de Pedrinho.

Na sequência seguinte, o grupo de amigos decide roubar as garrafas vazias do dono do bar. Pedrinho aparece e, no meio da confusão, deixa cair uma garrafa no chão. O dono do bar, Seu Antônio, aparece esbravejando e todos saem correndo. Pedrinho fica e discute com ele, que o chama de “filho de bêbado”. “Seu pai é um bêbado e que vive batendo na sua mãe. Ele é um vagabundo. Não é à toa que você é assim também.” Uma breve montagem paralela traz imagens da memória de Pedrinho: o pai bêbado batendo em sua mãe justamente porque ela deixou quebrar uma garrafa de bebida em casa. Ainda assim, Pedrinho defende o pai: “Meu pai não é nada disso que você falou. Ele construiu a casa que você mora, esqueceu?” O dono do bar responde: “Não me esqueci não. Ele também me roubava as garrafas, ele e os amigos bêbados dele.” “Se você falar isso de novo, eu mato você”, retruca o garoto, que derruba uma grade de garrafas no chão e sai correndo. Seu Antônio promete pegá-los para dar-lhes uma surra.

Em seguida, vemos novamente o carro do troca-troca descendo a ladeira e deixando a favela. Um grupo de crianças aparece correndo atrás do veículo, cada uma trazendo suas garrafas e vasilhas. O carro para e o troca-troca começa. Os amigos de Pedrinho comemoram com suas pipas e picolés quando Pedrinho aparece correndo pela ladeira com uma garrafa na mão. Mas ele tropeça, cai no chão e a garrafa se quebra. Na mesma hora, Pedrinho reencontra com o irmão, Juquinha. “Onde você achou uma garrafa pra trocar com esse pintinho?”, pergunta Pedrinho. “Eu achei a garrafa”, responde o irmão mais novo. “Por que você não pegou uma pipa?” “Eu gosto de pintinho.” O dono do carro do troca-troca aparece e pergunta se Pedrinho se machucou. Sensibilizado, decide dar duas pipas a ele e o irmão, mas avisa: “Semana que vem quero duas garrafas a mais, hein?” Pedrinho diz ao irmão: “Viu? Nada é de graça!” Por pouco, todo o sacrifício de Pedrinho se transforma numa frustração, pois todas as suas tentativas de conseguir uma garrafa usada fracassaram. O dono do carro de troca-troca parece ser a figura masculina que lhe acolhe, mas somente num primeiro momento, pois ele

não ganha a pipa, terá que se esforçar para conseguir mais garrafas na semana seguinte.

Nesse momento, Seu Antônio, o dono do bar, aparece na ladeira. Os garotos o avistam e saem correndo. Juquinha, o irmão mais novo, caminha com calma, carregando e curtindo o picolé, o pintinho e a pipa que ganhou. A cena final mostra em plano geral as crianças descendo a rua, tendo ao fundo a cidade e a praia. Corte final.

No tempo que dura a narrativa, as crianças conseguem escapar do raivoso Seu Antônio, mas sabemos que Pedrinho terá que enfrentá-lo em algum momento, bem como a seu pai. Novamente, nos deparamos com um desfecho que não representa uma solução consoladora em sua totalidade. Considerando as figuras masculinas adultas destacadas na história, nota-se que todas estabelecem uma espécie de “nó afetivo” com Pedrinho: sabe-se que em algum momento ele terá que lidar com o pai impaciente, o intolerante Seu Antônio e o dono do carro de troca-troca, com quem involuntariamente estabelece uma dívida.

Como já assinalado, nesse filme os realizadores não se preocuparam apenas em retratar um evento que caracteriza o cotidiano da favela, um aspecto da convivência social, especificamente das crianças. Cria-se uma narrativa paralela que aborda mais detidamente a dimensão subjetiva de um conflito familiar, a partir da perspectiva de um personagem principal, o menino Pedrinho. Há um núcleo familiar bem constituído – pai, mãe e dois filhos pequenos –, mas o pai, agressivo, impaciente e dependente da bebida, é mostrado como uma figura ameaçadora para o filho e que irá impedi-lo de conseguir sua pipa no carro de troca-troca: o proíbe de pegar a garrafa e o manda procurar pelo irmão mais novo. A mãe aparece apenas em uma cena, quando é agredida pelo marido na frente dos filhos por causa de uma garrafa de bebida. Esses indícios ajudam a caracterizar o contexto familiar do protagonista, aspecto presente em outras produções analisadas anteriormente, como *Crônicas de um fato comum* (2007), *Mina de Fé* (2004) e *Neguinho e Kika* (2005).

b) *A distração de Ivan*: poéticas do cotidiano

Filmado em Brás de Pina, subúrbio da capital carioca, esse curta-metragem de 15 minutos narra o episódio de um dia na vida de Ivan, um menino de 11 anos que vive com a avó numa típica casa de bairro. “Em meio ao seu cotidiano de brincadeiras e brigas de rua com os

amigos e vizinhos, ele irá amadurecer”, diz a sinopse do filme. A narrativa tem uma estratégia semelhante à de *Picolé, pintinho e pipa* (2006): brincadeiras do dia a dia funcionam como provas para os personagens, que precisam encarar situações de conflitos com os adultos.

O curta começa com a imagem de um menino, Ivan, brincando de jogar bonequinhos dentro de uma cisterna. A cena, acompanhada de uma música sutil, executada apenas por um piano, mostra os brinquedos afundando lentamente, como se a câmera estivesse posicionada no fundo da caixa d'água. Todos esses elementos, mais a composição da imagem, em preto e azul, criam uma atmosfera introspectiva: Ivan está concentrado em sua brincadeira, mergulhado em seu próprio universo. Após os créditos iniciais e o título do filme, uma câmera externa mostra que Ivan está no quintal de casa e também brinca com seus carrinhos. Enquanto isso, sua avó molha as plantas do jardim com uma mangueira.

Uma montagem paralela coloca outro evento em andamento. Do lado de fora, na rua, um grupo de rapazes se reúne para jogar bola. A avó de Ivan o chama para ajudá-la a varrer o quintal. Os rapazes jogam bolam enquanto Ivan ajuda a avó a recolher roupa do varal. De repente, a bola do jogo é arremessada e cai no quintal da casa de Ivan, quebrando um vaso de planta. Um dos rapazes pula o muro, pega a bola e o jogo continua. A avó reclama. Diz que todo domingo é a mesma coisa. Segue o diálogo:

- Por que eles não vão jogar bola em outro lugar?
- Mas vó, eles moram aí.
- Mas se joga bola é no campo de futebol.
- Mas aqui perto não tem, vó.

A bola cai de novo no quintal. Ivan, que assistia ao jogo por cima do muro, pega a bola e devolve para os colegas. Na terceira vez que a bola cai em sua casa, a avó de Ivan, furiosa, rasga a bola, expulsa os rapazes e termina com o jogo, mas eles encaram o episódio com bom humor.

Na sequência seguinte, Ivan está na rua, jogando com outros meninos da sua idade. O jogo consiste numa espécie de *baseball* improvisado, com tacos feitos de ripas de madeira. A bolinha cai no quintal de uma das casas. Ivan pula o portão para pegar a bolinha quando o dono da

casa aparece e o repreende com violência. Ele é o dono da bola que foi rasgada pela avó de Ivan. O menino é empurrado para a rua e cai no chão. As crianças pedem a bola de volta. “Eu vou dar a bola dele depois que vocês arranjam dinheiro pra comprar outra bola pra mim”, grita o rapaz com os meninos. Ivan tenta tomar pegar sua bola de volta, mas é agredido pelo rapaz. As crianças tentam ajudar o colega, mas não conseguem. Nervoso, o rapaz ainda arranca os tênis de Ivan e tenta arremessá-los para longe. A briga continua, mas os rapazes do futebol chegam, repreendem o amigo por estar agredindo uma criança e acabam com a confusão. Ivan, chateado, senta na calçada para colocar seu tênis. Corte.

Numa sequência posterior, um homem tenta desentupir a cisterna da casa de Ivan. Ele diz para a avó do menino que a caixa está cheia de brinquedos. Corte. Vemos Ivan ainda sentado na calçada, cabisbaixo, e depois chegando em casa. A avó lhe conta que a cisterna está cheia de brinquedos e Ivan diz que foi ele mesmo em jogou. “Foi você, é? Deixa seu pai saber disso...”, diz a avó. Ainda chateado, Ivan pega a bicicleta e sai de casa. Nos minutos finais, as últimas cenas são acompanhadas de uma trilha sonora mais tensa, com uma música composta em piano. Vemos Ivan andando de bicicleta pelas ruas e depois subindo uma grande ladeira. No alto da rua, ele se senta no chão e observa o bairro em silêncio. Depois, pega sua bicicleta e desce a ladeira em alta velocidade. Um *close* em seu rosto mostra que ele dá um grito, uma espécie de desabafo, mas não ouvimos o som. Corte final.

Em *A distração de Ivan* (2009), a história de um menino pode ser tomada como paradigmática do cotidiano de muitas crianças que vivem em bairros residenciais, comunidades e subúrbios, como o retratado no filme, se observados os elementos de composição das cenas; mas não se restringe a esse contexto, pois se assemelha a uma pequena fábula sobre a perda da inocência, ou sobre a passagem do mundo da infância para o mundo adulto.

O filme consegue dramatizar eventos banais do cotidiano – como a manutenção da casa, os trabalhos domésticos, o jogo de bola em espaços improvisados, as brincadeiras coletivas na rua, o passeio de bicicleta, as brigas entre vizinhos – de modo detido e com sensibilidade, valorizando os chamados “tempos mortos”, provavelmente porque o faz a partir da perspectiva de uma criança. Mesmo as cenas das brigas ajudam a sustentar o ritmo mais lento e o clima introspectivo da

narrativa (sem muitos cortes e com planos abertos), colocando em relevo a angústia, o constrangimento e a raiva sentidos pelo protagonista diante de situações de conflito, como o embate de sua avó com os colegas da rua e a luta corporal que trava com um homem. Parece haver uma sutil transformação durante a passagem do tempo: de um menino que, no início, brinca com seus bonequinhos distraidamente a, ao final, um pré-adolescente que precisa aprender a se posicionar frente às adversidades do mundo adulto. O fato de Ivan jogar os brinquedos no fundo da cisterna pode ser visto como uma metáfora tanto de seus momentos de introspecção quanto de sua despedida da infância.

Com um tratamento estético mais cuidadoso, esse curta-metragem também foi produzido pela Cavideo (a mesma de *Crônicas de um fato comum* e *7 minutos*), que desenvolve diversos produtos audiovisuais em parceria com ONGs, coletivos e cineastas das periferias.

c) A lógica do tráfico sob a ótica da brincadeira: os limites entre ficção e realidade

Eu vou pegar meus instrumentos e vou te encher de banana, meu irmão! Eu não 'tô' aqui pra lavar roupa suja de vagabundo, não. Vacilou na minha área, não tem vez não. Enquanto você dorme, Zé, tem curió atrás de boneca pra mim. Você fecha com quem, com quem? Você acha fácil montar uma boca pra chegar um otário e avacalhar tudo, hein?

Essas são as falas iniciais de *Bibica* (2010), um filme de 15 minutos todo feito em preto e branco. Enquanto ouvimos essas frases em *off*, pronunciadas por uma voz de menina, a imagem que vemos é a de casinhas num morro, no alto de uma favela. Título e créditos iniciais também aparecem nessa primeira cena. Em seguida, vemos uma menina numa calçada, com o dedo em riste, discutindo com um rapaz, que a olha fixamente. Ela continua: “Você acha que essa boneca aqui é pra brincar de casinha? O meu negócio é sério! O papo aqui é reto. Eu trafico as minhas bonecas é na moral. Eu já não te falei pra você não pôr a tua pata no meu bagulho?” O plano se fecha nos dois. Humildemente, o rapaz tenta argumentar, mas ela responde: “Cala a boca que eu ainda não deixei você falar! Você não sabe com quem você está mexendo, Zé. Quem comanda as parada das bonecas sou eu! Isso aqui é só um aviso. Da próxima vez o bicho vai pegar, falou?”

Nesse momento, um garoto aparece e pergunta: “O que é que ‘tá pegando, Bibica?” Um *close* na sua cintura mostra que ele está “armado” com uma banana. Ele olha para o lado. Corte. Neste momento, um *funk* é inserido, servindo de trilha sonora para a sequência que se inicia. No plano seguinte, garotas e garotos, todos portando bananas, olham de modo desafiador para a câmera, demonstrando apoio à líder. Esse plano guarda alguma semelhança com a cena do filme *Cidade de Deus* (2002), em que a gangue de Zé Pequeno, cheia de rapazes armados, está toda reunida e se depara com um grupo de policiais no meio da rua. Trata-se, na verdade, da representação clássica de um grupo coeso (gangue, bando, exército, equipe, etc.), que tem à frente um líder carismático (ou autoritário) e está sempre pronto para lutar contra alguma força contrária, seja do bem ou do mal. Em seguida, vemos várias cenas de Bibica caminhando pelas vielas e ruas da favela, sendo seguida por seu bando. Todos se portam de modo altivo, como se fossem temidos na comunidade. A letra do *funk* reforça o discurso passado pelas imagens: “Pois quem comanda, pode crê, não será comandado / E se o mal vier mandado será derrubado / Se bater de frente corre de perigo / O bonde é chapa quente / O elo é dos amigos.” (BIBICA, 2010)

Essa primeira sequência já aponta para um tipo de representação irônica do universo do narcotráfico, apresentando a menina Bibica como uma destemida chafona do tráfico na sua favela. Mas no lugar de drogas, há bonecas. E em vez de armas, ela e sua gangue portam bananas.

O *funk* da trilha sonora é interrompido. Um plano geral mostra um rapaz descendo uma rua carregando um saco. É dia. Ele caminha por uma calçada e depois entra numa casa. Num ambiente pouco iluminado, vemos alguém descarregando o saco e jogando sobre a mesa bonecas velhas e desmembradas. Uma mulher faz a seleção do material e embrulha cada uma das bonecas num jornal. Depois, coloca as bonecas embrulhadas na mochila de outro garoto, que logo sai para a rua. Não há música, apenas sons ambientes. Também não vemos o rosto dos personagens. Os planos são fechados no trabalho manual que realizam. Em seguida, num plano geral da comunidade, vemos o garoto descendo a rua com sua mochila. Ouvimos “corta” e logo vemos a cena de uma equipe de filmagem sobre uma laje recolhendo os equipamentos. Corte. Bibica desce uma ladeira apontando uma banana. O plano se fecha sobre seu rosto, e ela grita: “Senta o dedo na galinha.” A partir desse

momento, é representada uma cena de conflito entre gangues, com intensa perseguição e troca de disparos encenados. Eles parecem atirar pedaços de banana uns contra os outros. Uma maçã é arremessada e explode como uma granada. Essa sequência é construída com planos curtos, fragmentados e cortes rápidos, de modo a dar mais dinamismo ao conflito. A trilha sonora remete às clássicas cenas de conflito dos filmes de faroeste e “bang-bang”. Bibica, de repente, parece ter se ferido e volta mancando para seu barraco, que parece um esconderijo. Ela está com a perna sangrando. Pega um pano no chão e começa a se limpar. Uma música tensa é inserida, quando ela se ergue e diz olhando para a câmera: “Ó! Menstruei!”. Corte.

Essa passagem de Bibica de menina para moça marca o momento em que o filme passa a trazer cenas que mostram etapas do processo de produção do próprio vídeo e o trabalho dos realizadores, inclusive o momento de definição conceitual do curta-metragem, no qual os realizadores aparecem discutindo sobre o que a personagem de Bibica poderia traficar. O debate é descontraído e animado. O grupo sugere que ela poderia traficar aparelhos eletrônicos, mas dessa forma facilmente ganharia muito dinheiro, incitando o público ao crime. Um dos garotos diz que uma criança como traficante poderia ser uma forma de apologia ao crime, mas outro argumenta que o fato dela traficar bonecas seria uma forma de evitar qualquer tipo de incentivo à criminalidade. A edição fragmentada mostra partes da conversa e, entre risadas, os jovens tentam definir o tipo de produto que estão desenvolvendo, num processo de autorreflexão:

- Nós temos que fazer um negócio nosso, senão vai ficar muito igual.
- Jamais seremos Hollywood.
- Nosso filme é pobre.

O grupo decide chamar Bibica para fazer a última cena. Vão até a casa dela, mas ela não pode sair, pois a mãe a proibiu. O porquê não fica claro. Os últimos quatro minutos do filme mostram a equipe de produção na porta da casa de Bibica, insistindo com sua irmã para que a deixe fazer a última cena do filme. Diante da resposta negativa, a equipe vai embora. *Fade out*. Os créditos finais trazem a informação de que o

vídeo foi realizado por jovens da oficina de audiovisual do programa BH Cidadania.

Bibica (2010) é um produto que resume o tipo de trabalho realizado pelas oficinas de inclusão audiovisual, atualmente promovido em diversas cidades brasileiras. A escolha por incluir no filme cenas que reproduzem o processo de trabalho da equipe se configura numa estratégia discursiva que, embora possa ser vista como uma solução alternativa para uma história fictícia (aparentemente) não concluída situa o espectador no universo dos realizadores, aproximando-os do contexto e das condições reais de produção do material que está sendo assistido.

O embate de ideias em torno do conceito do filme também é revelador ao ressaltar os questionamentos dos realizadores com relação às suas motivações e às limitações existentes no desenvolvimento do roteiro, por exemplo. Sabendo-se possível uma fácil identificação do espectador com a personagem Bibica, uma menina simpática e engraçadinha, e as demais crianças e adolescentes do bando, como reproduzir a lógica do tráfico (de drogas ou de outro produto ilegal) a partir de uma abordagem leve e irônica, sem que isso possa gerar qualquer tipo de incentivo ao crime? A passagem da ficção para o registro documental (mesmo que talvez encenado) traz a ruptura necessária para se colocar sob questionamento a própria construção da representação. No lugar da temida Bibica, nos deparamos com uma garota que não pode mais sair de casa porque sua mãe não deixa. Assim, o destino de Bibica enquanto personagem ficou incerto. Sua história não teve fim, pois a brincadeira acabou.

Outro aspecto a ser ressaltado nesse filme é a encenação do universo do narcotráfico sob a ótica da brincadeira, que mostra como determinadas características dessa realidade parecem já fazer parte do imaginário coletivo, reunindo um conjunto de códigos estruturados e modos de representação, principalmente relativos à linguagem e à lógica de funcionamento do tráfico. As primeiras falas de Bibica no início do filme demonstram domínio das gírias e expressões de linguagem, típicas do contexto retratado, bem como o modo coercitivo do chefe do tráfico de impor o controle sobre sua quadrilha. As cenas que mostram a aquisição e o repasse das bonecas traficadas também revelam uma capacidade de síntese acerca dos processos de produção e comercialização de produtos ilícitos.

A brincadeira infantil que imita a realidade do crime também está presente no documentário *Falcão, meninos do tráfico* (2006), que traz uma cena onde crianças de uma favela brincam de polícia e bandido, utilizando armas de brinquedo improvisadas. Eles reproduzem o comportamento e a maneira de falar dos traficantes e vendedores de drogas e também encenam o momento em que um X-9 (delator) é preso pelo grupo, torturado e morto por ter delatado o bando (novamente, aparece aqui o tema da traição ao grupo e a consequente punição). Nesse documentário, contudo, o tema é tratado de modo mais severo e dramático, o que causa um efeito impactante e nada divertido junto ao espectador. A composição da cena, feita à noite numa favela, e as imagens embaçadas que escondem o rosto dos participantes do jogo, reforçam que se trata de uma “brincadeira real” que é parte do cotidiano dessas crianças, espectadoras de tramas similares que de fato ocorrem no lugar onde vivem, muitas vezes envolvendo familiares e amigos. Em paralelo, são inseridas cenas do diretor MV Bill explicando que, bem próximo ao local da brincadeira, um X-9 “de verdade” estava sendo assassinado por uma quadrilha de traficantes. O choque com a realidade em *Falcão* (2006), portanto, usa a brincadeira das crianças como exemplo de uma realidade funesta. Já a passagem da ficção para o relato documental em *Bibica* (2010) tem outro caráter, que é o de subverter a própria encenação do crime. As crianças e adolescentes não estão encapuzados e seus rostos são exibidos com nitidez.

Bibica (2010) é, de certo modo, um curta-metragem que dialoga com quase todos os filmes analisados nesse capítulo por conta do tema abordado, das locações e espaços utilizados, dos atores locais e pelo fato de problematizar o próprio trabalho feito pelos jovens realizadores do audiovisual ou dos cineastas da periferia, com destaque para o processo de aprendizagem e de produção coletiva e os recursos (técnicos, financeiros) limitados.

Para além da representação da criança moradora de comunidades e bairros de periferia, seu cotidiano de brincadeiras e de convivência social, essas três produções também guardam outros elementos em comum:

- i. As narrativas trazem crianças como personagens principais e tratam de certas angústias infantis e seus conflitos pessoais,

principalmente em *Picolé, pintinho e pipa* (2006) e *A distração de Ivan* (2009). Os personagens adultos são coadjuvantes e funcionam como elementos oponentes, normalmente responsáveis pelas provações que as crianças têm que enfrentar. Em *Bibica* (2010), essa lógica se inverte de modo irônico, pois coloca uma criança no centro do poder. Ela imita o comportamento de um adulto, dando ordens, comandando uma gangue, sendo subversiva, etc.

- ii. A brincadeira coletiva é valorizada – os personagens fazem parte de uma turminha de amigos –, assim como as atividades realizadas na rua (jogo de bola, bicicleta, pipa, “polícia e bandido”, etc.). Em *Bibica* (2010), bonecas usadas se transformam em objeto de uma atividade ilícita;
- iii. Nas três produções, o cenário é a periferia, representada através da favela e dos bairros de subúrbio, mas nenhum dos lugares é identificado nos filmes. Não existe a preocupação de se criar uma relação entre a história narrada e o lugar real que lhe serve de cenário. Muito embora algumas atividades infantis representadas sejam mais comuns nesse contexto, o sentido das histórias – em específico nos dois primeiros curtas – remete a um tipo de narrativa universal, com personagens e situações que poderiam ser adaptadas para outros espaços.

Histórias de pessoas: estética da diversidade e discurso do reconhecimento

Os curtas-metragens aqui analisados compõem somente uma amostra do cinema de periferia, que engloba, ainda, filmes produzidos em diferentes contextos, como ocupações de sem-teto no campo e na cidade, aldeias indígenas e quilombolas, ou de exclusão, como presídios ou manicômios. O mesmo se pode dizer sobre as instâncias de produção. São trabalhos feitos por realizadores independentes, normalmente egressos de cursos populares ou oficinas de inclusão audiovisual, ligados ou não a algum tipo de instituição ou coletivo. Além disso, os projetos podem muitas vezes contar com a participação de profissionais

do campo audiovisual, que podem atuar diretamente na produção e finalização dos filmes. Trata-se, portanto, de uma produção heterogênea, multifacetada, com abordagens e temas diversos.

Ainda com relação à instância de produção, pode-se ressaltar que não existe um arranjo único no que se refere ao perfil dos realizadores e seus modos de organização. *Mina de Fé* (2004), *Neguinho e Kika* (2005) e *Picolé...* (2006) são produzidos por uma ONG (Nós do Morro) com pelo menos uma década de inserção no campo audiovisual – tendo, portanto, amplo reconhecimento nesse meio – e são dirigidos por integrantes da instituição que frequentaram seus cursos. *Crônicas de um fato comum* (2007), *7 minutos* (2007) e *O filme do filme roubado...* (2006) foram realizados por cineastas que se profissionalizaram a partir de diversas oficinas de inclusão audiovisual, mas que compõem coletivos independentes de produção, atuando de modo mais profissional e independente no campo audiovisual. *Rap, o Canto da Ceilândia* (2005) é feito por um morador da periferia que estudou cinema na Universidade de Brasília; *Gritos da Alma* (2005), *Raiz Pankararu* (2006) e *Bibica* (2010) resultaram de oficinas de audiovisual organizadas tanto por ONGs como por projetos ligados ao poder público; *Mais um* (2009) assume um caráter mais institucional ao trazer o discurso de um grupo de militantes contra a discriminação racial; *Raízes* (2007), por sua vez, é produzido de forma independente por um estudante de cinema; e *A distração de Ivan* (2009) é um trabalho feito pela produtora Cavídeo, que mantém forte vínculo com os cineastas da periferia, em específico com a Companhia Brasileira de Cinema Barato.

Essa variedade também se reflete nas condições de produção relativas à concepção e realização dos filmes. Enquanto em alguns projetos ligados a ONGs é comum a presença de educadores, militantes e profissionais do audiovisual na condução das oficinas e na finalização dos vídeos (principalmente na etapa da edição), outras experiências resultam do trabalho coletivo de realizadores independentes e com uma proposta de trabalho própria.

Desse modo, não se verifica um sistema de produção padrão ou um modelo pré-estabelecido, mas em experiências que se apóiam no audiovisual como recurso para ampliar o acesso a um determinado tipo de produção simbólica – ainda que existam similaridades entre os vários projetos de educação audiovisual para jovens moradores de periferias.

Embora nesta seleção seja possível identificar algumas recorrências com relação às instituições produtoras e aos realizadores, isso se deve mais ao fato deles terem construído uma trajetória no campo audiovisual através principalmente das oficinas de inclusão (e não apenas no campo dos movimentos sociais), o que resultou na conquista de certo reconhecimento e consagração também como realizadores. É o caso dos integrantes da produtora Cavídeo, do coletivo Companhia Brasileira de Cinema Barato e das ONGs Nós do Morro e Kinoforum, entre outras.

Ainda assim, é possível identificar alguma singularidade no cinema da periferia? Sim, se for considerado um conjunto de elementos que, juntos, podem ajudar a caracterizar seus produtos.

Um primeiro aspecto recorrente nos filmes examinados é a centralidade dada às histórias de pessoas que sublinham trajetórias individuais ou coletivas em detrimento de discursos institucionais representativos de um movimento social ou de uma organização específica. Esse caráter institucional aparece de modo mais evidente em *Mais um* (2009) e *Raízes* (2007), mas ainda assim com base em relatos pessoais e experiências concretas do cotidiano. Valoriza-se, então, o sujeito e o lugar que este ocupa no espaço representado, ainda que esse tipo de construção mais subjetiva ajude a sustentar uma perspectiva de grupo social.

Os filmes aqui examinados identificam-se fortemente com uma estética urbana marcada pela relação de seus realizadores com os espaços com os quais mantêm algum tipo de vínculo, por onde circulam e sobre os quais se sentem aptos a falar, baseando-se principalmente em suas próprias experiências do cotidiano para compor suas narrativas. Seja por uma questão ideológica ou puramente formal, essa estética é trabalhada de modo a se adequar a um discurso específico sobre as favelas e periferias.

A vivência do cotidiano é de certa forma marcada, mesmo que às vezes tangencialmente, pela questão do narcotráfico e da violência urbana em diferentes matizes. Isso é mais evidente nos filmes do primeiro bloco, que tratam diretamente das consequências do tráfico de drogas nas favelas e a maneira como os moradores lidam com essa experiência. Aparece também em *O filme do filme roubado...* (2006) e *Bibica* (2010), curtas-metragens que subvertem o tema da violência por meio de uma investida irônica. *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Raízes* (2007), *Mais um* (2009) e *Gritos da Alma* (2005) assinalam a experiência de certos

indivíduos em relação não somente à violência física, mas também a algum tipo de violência simbólica. De acordo com os relatos dos entrevistados nesses filmes, seja nas periferias do Distrito Federal ou do Espírito Santo, nas favelas cariocas ou mesmo nos presídios, atos contra a integridade física dos indivíduos são corriqueiros, quase sempre associados a formas de desrespeito da ordem do simbólico, sendo o racismo um deles. Contra esse tipo de violência simbólica está implícito um discurso baseado na ideia do reconhecimento social, o reconhecimento das diferenças através da valorização da diversidade cultural e social (o pobre, o negro, o ex-presidiário, o *rapper*, o grafiteiro e o suburbano). Não se trata apenas de uma postura de não discriminação, mas de defesa dos direitos individuais. Outros dois filmes trazem diferentes abordagens acerca desse tipo de desrespeito: *Picolé...* (2006) faz uma referência à violência contra a mulher, e um dos eventos marcantes em *A distração de Ivan* (2009) é um conflito entre adultos e crianças de um mesmo bairro. São todas formas de desrespeito e depreciação, que nega aos indivíduos a possibilidade de atribuírem um valor social às suas próprias capacidades

Nas ficções, o discurso do reconhecimento social é construído de modo indireto: permeia a fala dos personagens, mas está fortemente representado pela escolha dos temas, da construção dos personagens e do espaço diegético e do desfecho das narrativas. A exaltação humanista do pobre da qual fala Lúcia Nagib (2006), que seria um traço de produções realizadas por alguns diretores contemporâneos como Walter Salles, dá lugar ao realismo das cidades e seus problemas sociais, ao desencanto e à ênfase dada à violência, à constatação de que é preciso muito investimento pessoal e coletivo para que se efetivem relações de respeito intersubjetivo e processos de reconhecimento. Os desfechos pouco ou nada consoladores das tramas demonstram isso. Nos filmes da primeira parte das análises, como já apontado, os finais não trazem nenhuma situação mais reconfortante para os personagens. Pelo contrário, a situação inicial de conflito e incertezas quase sempre se mantém. O mesmo ocorre com os personagens dos três últimos filmes: os meninos de *Picolé, pintinho e pipa* (2006), apesar de conseguirem sua recompensa depois de muita dedicação, para conseguir os brinquedos novamente terão de passar por novas provações e realizar um grande investimento pessoal; o grito angustiante do protagonista ao final de *A*

distração de Ivan (2009) anuncia o início de um processo de amadurecimento que nem de longe significa o fim de seus conflitos em meio aos colegas do bairro; em *Bibica* (2010), a personagem fictícia é ferida no tiroteio de brincadeira e a protagonista é proibida de gravar as últimas cenas do vídeo, que fica sem um final de fato.

No caso dos filmes do segundo bloco, algo similar é observável. No geral, os documentários apresentam manifestações de luta por reconhecimento por meio de depoimentos marcados pela defesa do respeito a diferentes formas de expressão simbólica e de participação na esfera pública por parte de atores sociais normalmente excluídos, ou pela rejeição a determinados padrões de não reconhecimento social, deixando implícita a constatação de que o contexto social se apresenta deficiente e marcado por injustiças. Nos documentários, esse discurso assume uma forma mais direta através dos depoimentos, que quase sempre sustentam o argumento defendido pelos realizadores. O movimento contrário também ocorre: os realizadores servem de suporte aos argumentos dos personagens-testemunhas, pois, pelo menos supostamente, todos se encontram num mesmo contexto social. Entretanto, com exceção de *Cidade de Plástico* (2008), em que a equipe de realizadores se mostra no vídeo e interage com os moradores de modo mais evidente, os outros documentários são marcados por uma espécie de distanciamento que se efetiva através do modo como são conduzidas as entrevistas, bastante similar ao método de *Falcão, meninos do tráfico* (2006). Não se utiliza a voz *off* cheia de autoridade dos documentários expositivos, mas também não se investe em dispositivos que revelem maior envolvimento dos realizadores dos filmes com o objeto de suas narrativas, não deixando entrever o vínculo social existente entre eles, condição que é tomada como pressuposto.

No geral, são produções marcadas pelo discurso da autorrepresentação, que determina um lugar de fala em decorrência das lutas por reconhecimento. Contudo, as produções audiovisuais geradas nesse contexto vão além desse aspecto (que na verdade é posto como essencial nos discursos institucionais): os vídeos funcionam muitas vezes como recurso para tratar de questões mais pontuais, quase sempre relativas ao cotidiano dos realizadores, afetado em grande medida pela presença do narcotráfico. Por isso, muitas vezes acabam por transcender

um possível projeto coletivo – caracterizado por uma comunidade de valores – e deixam entrever algumas contradições.

Uma dessas contradições pode ser exemplificada pela representação da mulher, que quase sempre aparece nas narrativas como coadjuvante ou como personagem passiva, ou ainda reforçando estereótipos da dona de casa, a mãe, a esposa traída ou a amante. Em decorrência disso, os protagonistas são quase sempre masculinos. Muito embora essa representação possa de fato corresponder à realidade, deve-se enfatizar que a busca por novos padrões de representação poderia ser um instrumento de efetivação de soluções transformadoras (com base na acepção de Nancy Fraser), visando corrigir desigualdades ao desconstruir estruturas simbólicas já consolidadas e propondo novas formas de valoração cultural a partir da multiplicidade dos atores sociais e da complexidade dos sujeitos inseridos nesse contexto. Curiosamente, a questão de como as personagens femininas poderiam ser melhor caracterizadas a partir da ótica das periferias[12] é de certa forma explorada na segunda parte do vídeo *Mais Um* (2009), que elabora uma crítica ao modo como as mulheres são normalmente representadas na mídia.

Do mesmo modo, também há uma tendência em reproduzir certa maneira de representação das relações entre a polícia, os traficantes e os moradores das comunidades: a polícia aparece com uma espécie de algoz e nunca com uma imagem positiva; o narcotráfico é um elemento narrativo que interpela de modo negativo os personagens, e seus integrantes normalmente são guiados pela lógica do crime organizado, qual seja a punição para os traidores (inclusive em *Bibica*). É essa, aliás, uma das atividades “profissionais” que aparece de modo mais contundente nos filmes, ao lado dos *rappers* e grafiteiros, que conseguem sobreviver como artistas e assim escapar da criminalidade. Outros trabalhos que aparecem também são operários da construção civil em *Raiz Pankararu* (2006), alfaiate em *Gritos da Alma* (2005) e comerciantes em geral.

Verifica-se, ainda, uma tendência imagética no cinema de periferia, basicamente em função das estratégias de representação utilizadas, em que um tipo de estética documental (mesmo nas ficções) se torna predominante. Isso se deve, em grande parte, à apropriação dos espaços

[12] Exemplo de um documentário bem-sucedido nesse sentido é *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia, sobre as mulheres que se destacam como artistas no movimento *funk carioca*.

das periferias e favelas como locação privilegiada, ao uso de atores e não atores locais e à valorização de seus modos de se expressar (através da fala, dos modos de se vestir, de se comportar, etc), que vão ajudar na composição dos personagens (reais ou ficcionais) nas narrativas e dos espaços onde eles coexistem. Em geral, nota-se uma preocupação com a direção de arte e com elementos que ajudam a caracterizar o espaço diegético. Aproveitar uma manifestação adolescente da personagem para exibir o título do filme em *Neguinho e Kika* – quando Kika escreve o nome dos dois num muro –, a disposição das roupas no varal estendido nas lajes, a recorrência dos personagens caminhando por becos e vielas, ou ainda o interesse em mostrar nos documentários o interior da casa dos entrevistados e seus espaços de convivência familiar são indícios de escolhas estéticas impregnadas de sentido, como já apontado nas análises.

Na maioria dos filmes analisados não existe a preocupação de se representar outros espaços da cidade e seus moradores; o foco são as pessoas que habitam, frequentam, enfim, que possuem alguma relação com as periferias, favelas, bairros populares e subúrbios. As referências a outros espaços da cidade funcionam como contraponto: é o outro lugar, aquele que não é considerado a periferia. Ele normalmente aparece em cenas curtas ou mesmo na fala de alguns personagens/atores sociais.

A vista de famosas praias do Rio de Janeiro a partir do morro do Vidigal aparece em algumas cenas dos filmes do grupo Nós do Morro (*Mina de Fé, Neguinho e Kika* e *Picolé, pintinho e pipa*), mas a interação com a cidade quase nunca se concretiza, ocorrendo de modo pouco ou nada significativo. Essa estratégia parece ser mais uma tentativa de valorizar a favela e sua localização privilegiada dentro da cidade do que criar uma narrativa que faça os dois espaços se relacionarem. A cidade ora aparece como cartão-postal, ora como origem da polícia, do poder opressor. No caso de *Crônicas de um fato comum* (2007) e *7 minutos* (2007), toda a narrativa se concentra na favela, e a vida dos personagens se resume a esse contexto, sem haver nenhuma referência a outros espaços da cidade. As locações de *A distração de Ivan* (2009) e *Bibica* (2010) também se restringem aos bairros de periferia, que nem chegam a ser identificados ao longo das narrativas.

Rap, o Canto da Ceilândia (2005) não traz nenhuma imagem de Brasília, mas a capital federal aparece no discurso dos entrevistados, que nutrem por ela uma espécie de rejeição ideológica: não pertencem a Brasília e não possuem nenhum tipo de identificação com ela. Pelo contrário, reconhecem a Ceilândia como um lugar de identidade própria.

Em *Cidade de plástico* (2008), sabemos apenas que esse novo bairro fica nos arredores da cidade de Salvador, numa terra próxima à Lagoa da Paixão, situada no bairro de Valéria, e seus moradores se restringem a falar sobre seu cotidiano ali. De modo mais radical, *O Campim* (2007) se restringe a uma pequena área – um campinho de futebol – e os moradores do entorno, sem ao menos trazer alguma identificação sobre sua localização. Os vídeos que tematizam a cultura *hip-hop* em geral também se concentram nos bairros de periferia e nas favelas onde cada coletivo atua, muito embora o grafite esteja presente em outros espaços da cidade e os *shows* de *rap* já façam parte das atividades culturais dos grandes centros urbanos de modo geral. O movimento *hip-hop*, de certo modo, já estabelece uma relação com a cidade por si só, apesar de seus integrantes, em geral, se identificarem e manterem seus vínculos com seus locais de origem, normalmente as favelas, periferias e subúrbios.

Cidade cinza (2007), de modo distinto, traz imagens de espaços de trânsito da cidade (as vias principais, praças, estações de trem, calçadas), por onde circulam pessoas de todos os lugares. Elas, contudo, fazem parte de uma multidão, de uma massa anônima, como se estivessem integradas à paisagem urbana.

Em *Raiz Pankararu* (2006), a comunidade dos Pankararu, mesmo residindo num bairro popular, se apresenta de modo relativamente integrado à capital paulista. Os entrevistados demonstram pertencimento à cidade principalmente através do trabalho, razão principal pela qual deixaram a aldeia rumo a São Paulo. Isso fica evidente quando um dos representantes da tribo conta com orgulho que muitos Pankararu ajudaram a construir o estádio do Morumbi, enquanto outros manifestam o desejo de permanecer na cidade e de criar espaços apropriados para suas manifestações culturais.

Mais um (2009) e *Gritos da alma* (2005) enfatizam uma exclusão simbólica (do negro, do ex-detento), mas os espaços físicos citados nos depoimentos também contribuem para reforçar essa ideia: as favelas e

bairros de periferia onde se concentram a população negra em geral e o presídio como lugar de isolamento social.

Seguindo esse padrão de representação, também nos filmes analisados é quase inexistente a construção de um personagem ou o depoimento de atores sociais que falem em nome de uma dita classe alta, sejam dirigentes, autoridades, empresários ou mesmo moradores de bairros de classe média alta. Apesar das condições técnicas (limitação no uso dos equipamentos disponíveis e de deslocamento) e institucionais (sugestão de temas, orientações nas abordagens) que eventualmente possam limitar e conduzir a criação e realização desses trabalhos, ainda assim é possível verificar uma recorrência de perspectivas coletivas em jogo: a delimitação dos espaços de periferia como lócus deve ser privilegiado nos filmes, bem como as falas de seus moradores e representantes.

A escolha de determinados temas também não significa necessariamente uma maior fidelidade a uma verdade ou realidade pré-existentes. Abordar algumas questões normalmente relacionadas ao universo das favelas e periferias, como a violência, o tráfico de drogas, a pobreza ou a discriminação não deve ser entendido como um aspecto exclusivo ou inerente à produção audiovisual das periferias e uma estratégia que deverá lhe garantir certa legitimidade – visto que o cinema documental já possui uma longa tradição nesse sentido, bem como o cinema brasileiro em geral. Além disso, a estratégia de apresentar os territórios periféricos como lugares possíveis de se viver não descarta, em várias produções, a questão da violência e da criminalidade (normalmente em associação ao tráfico de drogas) presente nesses lugares, mesmo que em espaços circunscritos no interior das favelas e bairros de periferia. Ainda assim, essa pode ser uma estratégia direcionada para demonstrar o quanto o tráfico de drogas, tão em evidência na mídia, existe em pontos específicos das comunidades e não envolve a maioria de seus moradores.

A produção audiovisual aqui examinada combina dois modos de representação: um que de certa forma valoriza os espaços, os indivíduos periféricos e seu diferencial frente aos demais; e outro que salienta a dimensão trágica de seu cotidiano, quase sempre ocasionada pela atuação do narcotráfico e da criminalidade, ou pela falta de oportunidades. Nessa aproximação com o cotidiano, um dos aspectos que mais se destaca é a

questão da violência (inclusive a simbólica), que perpassa quase todas as narrativas, funcionando ora como contexto, ora como personagem, e estabelecendo uma essa espécie de estigma. Disso resulta uma narrativa marcada pela presença de um indivíduo capaz de conviver com certas adversidades, porém dificilmente rompendo com certos padrões sociais e construções simbólicas preexistentes. A trajetória dos protagonistas mostra que dificilmente o inimigo (seja qual for a sua forma) é vencido, mas aprende-se a conviver com ele amparando-se numa moral que valoriza o esforço pessoal e a justiça como caminho a ser seguido. Do conjunto de trabalhos analisados, um que de certa forma ironiza essa perspectiva é *O filme do filme roubado...* (2006), que embaralha as imagens do ator Leandro Firmino (vítima na trama) e de seu personagem Zé Pequeno no filme *Cidade de Deus* (2002) (um criminoso destemido), ao mesmo tempo em que permite que os antagonistas terminem como sendo os vitoriosos, os que levam vantagem no fim da história.

Os realizadores do cinema da periferia recorrem quase sempre ao já conhecido, ao familiar, seja com relação aos temas, aos espaços de representação, seja com relação às estratégias narrativas, muitas das quais consolidadas na TV e no cinema e quase sempre convencionais.

O cinema de periferia, então, traz um modelo de representação diferenciado que poderia ser caracterizado como próprio de uma narrativa originária das favelas e periferias? Não exatamente, porque não se trata de defender a existência de uma pureza no tipo de representação construída, como proclama o discurso recorrente dos festivais que atribui ao lugar de fala – o olhar de dentro – um valor intrínseco às obras.

Articulando modos de produção e de posicionamento na esfera pública com determinadas estratégias narrativas adotadas, a própria ideia de autorrepresentação no cinema de periferia aparece como síntese de uma tensão que coloca em perspectiva dois tipos de experiência: uma militante e que utiliza o argumento da autorrepresentação como expressão política, mais preocupada em se aproximar da realidade das periferias e garantir um lugar de fala para grupos sociais com pouca ou nenhuma visibilidade (reconhecimento); e uma que prioriza a experiência estética e a poética das obras, visando uma adequação à lógica midiática em busca do reconhecimento de seus realizadores no campo do audiovisual e, conseqüentemente, de sua inserção no mercado de trabalho (redistribuição). A busca por visibilidade, então, pode tanto

estar relacionada ao reconhecimento social e à valorização de indivíduos, grupos e espaços periféricos, quanto a determinadas capacidades dos realizadores da periferia de se integrarem ao campo audiovisual. Essa tensão pode ser sintetizada na ideia de militância em oposição à poética; a autorrepresentação politizada em oposição à estética como processo de mediação – ainda que essas duas instâncias não apareçam necessariamente dissociadas, pois um modo de torná-las complementares parece ser um dos objetivos do cinema de periferia. De todo modo, a relação poética *versus* autorrepresentação assume diferentes matizes nos filmes analisados: enquanto os filmes de ficção tendem a valorizar o aspecto da poética em combinação com o discurso da valorização das periferias, os documentários evidenciam mais o discurso do audiovisual como recurso à autorrepresentação.

Ainda assim, a ideia de autorrepresentação está presente de modo mais contundente no discurso que sustenta esse cinema específico, recorrendo à periferia como tópico, como lugar-conceito. Por outro lado, a periferia concreta, representada pelas várias localidades que servem de contexto para os filmes, é o pano de fundo para se tratar de temas diversos. A questão central de cada filme não parece ser o problema da autorrepresentação, mas exatamente as situações de conflito vivenciadas pelos moradores das periferias. Nesse sentido, a periferia se torna um elemento essencial dessas narrativas, pelo menos no atual estágio do “cinema das quebradas”, pois sua identidade ainda está se firmando.

Como salientado nos textos institucionais dos festivais, o que justamente se busca combater na representação não endógena das periferias são os estereótipos e as convenções negativas. Mas como fazê-lo? Como representar-se a si mesmo sem deixar de evidenciar certos aspectos? É possível afirmar que a busca pela autorrepresentação é capaz de resultar em mudanças de padrões simbólicos em relação ao tratamento normalmente dado pela TV e pelo cinema à cultura das periferias? Os filmes analisados mostram que, de certa forma, isso é possível, mas não de maneira totalmente dissociada dos modelos narrativos já consagrados.

O discurso institucional dos festivais de cinema de periferia e de uma parcela considerável dos realizadores desse campo de produção específico, que atribui grande importância às possibilidades de autorrepresentação pelo audiovisual, mostra-se genérico e não aponta soluções narrativas e estéticas específicas para se efetivar esse processo. Assim,

as formas das representações e as estratégias discursivas que sustentam os pontos de vista em jogo no conjunto de trabalhos analisados se referem menos à existência de um tipo de representação pré-concebida que supostamente determina o que seria um modelo de autorretrato de grupos e espaços sociais, e mais a um investimento na linguagem audiovisual para tratar de questões do cotidiano de indivíduos comuns.

Um exemplo bastante representativo dessa proposta e que ilustra a maneira como a trajetória de algumas dessas instituições e de seus realizadores resulta em maior reconhecimento no próprio campo do audiovisual é o recente lançamento do filme *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* (2010). O longa é composto por cinco curtas-metragens escritos, dirigidos e realizados por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro. As cinco organizações e comunidades envolvidas com a realização deste projeto são a CUFA (em Cidade de Deus), o Nós do Morro (no Vidigal), o Observatório de Favelas (no Complexo da Maré), o AfroReggae (em Parada de Lucas) e o Cidadela/Cinemanheiro (com sede na Lapa, reunindo moradores de várias comunidades da Linha Amarela). O filme foi produzido pela Luz Mágica Produções, do cineasta Carlos Diegues, um dos cinco jovens que, em 1961, realizaram o filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) e dirigido por Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges.

O discurso institucional que apresenta os objetivos e as etapas do projeto explicita um modo de posicionamento que sintetiza uma lógica de funcionamento comum a muitas oficinas de realização audiovisual direcionadas a jovens de comunidades pobres:

Os temas de cada episódio, escolhidos pelos próprios alunos de cada oficina de roteiro e desenvolvidos coletivamente por eles, tratam sempre do convívio humano e social em cada comunidade abordada. Eles falam de ética e educação, amizade e amor, solidariedade e tolerância, família e comunidade, sem ignorar a violência e as dificuldades cotidianas de que sofrem seus moradores.[13]

Cinco Vezes Favela, Agora por nós mesmos [...] visa dar conhecimento à população brasileira da vida dos moradores de favelas e, ao mesmo tempo, aproximar estes do resto da nação, profissionaliza-los em alto nível para que se

[13] Disponível em: <<http://www.5xfavela.com.br/sobre/>>. Acesso em: 18 jul. 2010.

incorporem ao conjunto da atividade que escolheram praticar, intervindo na evolução do cinema brasileiro com novos universos temáticos, novas idéias e modos de fazer.[14]

O primeiro texto enfatiza a questão dos temas dos filmes, ao passo que o segundo ressalta a necessidade de preparo técnico, de capacitação dos jovens realizadores do audiovisual originários das periferias. Os diretores da versão 2010 de *Cinco vezes favela* foram treinados e capacitados a partir de oficinas profissionalizantes de audiovisual ministradas por artistas como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles, João Moreira Salles e outros. Ainda que certo conteúdo militante seja decisivo para a sustentação do cinema da periferia, como afirmar que não existe atualmente uma preocupação estética se a base das oficinas de inclusão audiovisual em geral passa pelo conhecimento do que sejam o cinema e a televisão, suas principais diretrizes, suas regras internas e seus cânones?

[14] Disponível em: <<http://www.5xfavela.com.br/sobre/>>. Acesso em: 18 jul. 2010.

Conclusão

É notório o fato de que desde os anos 90 as favelas e periferias brasileiras passaram a ocupar maior espaço na esfera da visibilidade pública, por meio da televisão e do cinema, sob diferentes perspectivas. E não demorou muito para que surgissem disputas teóricas em torno desse fenômeno. De um lado se posicionaram os críticos mais pessimistas, que viam esse processo como uma apropriação indevida da imagem dos pobres com fins puramente mercadológicos, ou como uma espetacularização da miséria e da violência. Os entusiastas, por outro lado, encaravam a novidade como sinônimo de emergência de novos atores sociais por meio da positivação de suas representações, o que contribuiria para a emancipação da cultura das periferias e seus protagonistas. Embora ainda continuassem sendo retratadas como espaços marcados pela criminalidade e pela violência – acirradas pelo narcotráfico –, as periferias deixaram de ser o “patinho feio” de muitas narrativas para ocupar um papel menos estigmatizado ao serem tratadas como lugares de diversidade e efervescência cultural – ainda que mesmo essa representação mais otimista também fosse considerada estereotipada.

E foi justamente essa crescente produção cultural que possibilitou o surgimento do que chamo de cinema da periferia, objeto desta pesquisa de doutorado que, em síntese, dedicou-se a analisar as obras audiovisuais que de alguma forma se inserem nesse contexto. Imagens de diferentes periferias e favelas, suas histórias e seus personagens, antes circunscritos ao seu território e à sua gente, ou transformados em objeto de investigação social por parte da academia ou da classe artística, passaram a alcançar maior visibilidade ao circular por diferentes redes de exibição de produções audiovisuais, que incluem a internet, os festivais e mostras de cinema e vídeo. Além disso, e principalmente, essas imagens passaram a ser concebidas, produzidas e protagonizadas por seus próprios moradores e representantes.

Nessa perspectiva, a presente pesquisa desenvolveu a análise de um conjunto de obras audiovisuais que integram o que chamo de cinema da periferia. Em que consiste esse produto? Em essência, são

curtas-metragens exibidos em festivais de cinema e vídeo dedicados a trabalhos produzidos por moradores de favelas e periferias ou jovens egressos de oficinas de inclusão audiovisual. O cinema da periferia traz uma diversidade de abordagens e temas – como questões sobre laços comunitários, cultura, identidade, manifestações musicais e artísticas, infância, direitos humanos, crítica social, questões indígenas e quilombolas e movimentos urbanos – que variam muito de acordo com cada região do país e com as propostas dos grupos envolvidos. No geral, os filmes possuem uma qualidade técnica bastante variada. Há desde trabalhos mais elaborados, que trazem algumas experimentações bem-sucedidas de fotografia e edição, até aqueles que apenas obedecem minimamente às regras básicas de roteirização e edição para uma narrativa linear e direta, porém suficientes para se contar histórias. Muitos desses realizadores também demonstram grande preocupação com a dimensão formal e não apenas com as mensagens dos filmes, por vezes investindo em soluções criativas mesmo com poucos recursos técnicos e financeiros. Essa é uma das razões pelas quais o cinema de periferia se aproxima muito mais do campo do audiovisual do que do campo dos movimentos sociais, conforme aponta uma das hipóteses iniciais. Embora exista *a priori* associado a determinadas organizações civis, o cinema de periferia enquanto produto final tem condições de existir por conta própria. Deve-se reconhecer, antes de tudo, que ele se constitui a partir do reconhecimento de práticas relacionadas através das quais é possível agrupar num mesmo sistema coletivo de produção projetos individuais e particulares. Descobrir a natureza dessas obras a partir de um modo coletivo de produção foi uma das propostas desta pesquisa.

Mas onde os produtos do cinema de periferia – em sua maioria curtas-metragens – podem ser encontrados, assistidos, se não estão na televisão ou no cinema? No circuito dos festivais de audiovisual, mais especificamente aqueles dedicados e esse tipo de produção. Esse aspecto ajudou a elaborar outra hipótese de trabalho, que defende a ideia de que tais eventos constituem importantes espaços de exibição, mas não apenas. Além de possibilitarem o acesso a um público mais amplo e diversificado a essas obras audiovisuais, também permitem que seus realizadores sejam reconhecidos, através de premiações ou de materiais institucionais e de divulgação. Como complemento desses festivais, a internet também se configura como espaço onde é possível ter acesso

a várias produções do cinema de periferia, disponibilizados em plataformas como o YouTube ou o MySpace, ou ainda *sites* de arquivo de curtas-metragens, além de informações sobre seus realizadores. Assim, a existência dos festivais de cinema de periferia não apenas possibilita uma maior circulação de produtos audiovisuais específicas de e sobre esses espaços da cidade, mas essencialmente favorece a efetivação de um discurso sobre o conjunto dessa produção, que em parte se sustenta na ideia de reconhecimento social.

Portanto, esse amplo conjunto de filmes encontra um agente aglutinador em festivais de audiovisual dedicados aos produtos do “*favela movie*”, como denominou o cineasta Paulo Silva (diretor do curta-metragem *Crônicas de um fato comum*), ao falar sobre a ampliação de produções audiovisuais nas periferias e favelas brasileiras.[1] Os festivais, nesse caso, funcionam como dispositivos de classificação desses produtos, na medida em que os enquadram discursivamente num contexto de produção bastante específico. Também atuam como instrumento de mediação ao ampliar a visibilidade pública dessas obras. E é por isso que, ao lado dos curtas-metragens, alguns desses eventos foram também objetos de investigação desta pesquisa. Os festivais são, ao mesmo tempo, espaço exibidor e lugar de reconhecimento e consagração desses novos realizadores no campo do audiovisual. A organização discursiva que se concretiza através desses eventos garante a projeção simbólica necessária para reunir produtos audiovisuais diversos em torno da ideia de uma cultura da periferia, na medida em que consegue articular disputas, definições e representações e gerir a produção de crenças dentro e fora do campo.

As disputas encontram-se no campo das lutas simbólicas e se efetivam no momento em que o cinema de periferia assume uma posição específica no campo do audiovisual, tornando-se representativa de um tipo de realizador audiovisual/produtor cultural: aquele visto como morador ou representante das favelas e periferias. Essa condição lhe confere um capital simbólico que funciona como fator de diferenciação frente aos outros cineastas. O modo como o cineasta da periferia consegue fazer seus filmes num contexto muitas vezes desfavorável e, ao mesmo tempo, propício à exploração de determinados temas, reforça seu diferencial e demarca um lugar de fala que seria exclusivo, original, muitas vezes usado ainda como argumento em defesa de uma

[1] Em entrevista concedida por *e-mail* para esta pesquisa no dia 14 de outubro de 2009.

ruptura estética ou discursiva. A crença na importância desse lugar de enunciação como fator distintivo é uma das estratégias da constituição de coletivos. Paralelamente, desenvolve-se também a crença na cultura como recurso capaz de resultar em ganhos simbólicos e materiais (reconhecimento social) para determinados sujeitos (individuais ou coletivos), sendo essa crença um princípio norteador de ações sociais que envolvem o cinema e outras artes.

Diante de um grande volume de trabalhos que compõem o cinema da periferia, optei por buscar nos festivais aqueles que mais se destacaram, principalmente por meio de premiações. Filmes que também conquistaram premiações em outros eventos e exibidos nos festivais dedicados às periferias também foram selecionados para a pesquisa. Considerando a existência de pelo menos meia dúzia de festivais dessa categoria, optou-se pelos eventos *Cine Cufa* e *Visões Periféricas*, realizados, respectivamente, no Centro Cultural Banco do Brasil e na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, e que este ano chegam à quarta edição. Além disso, ao longo das análises foram incorporados ainda comentários acerca de outras produções do cinema de periferia que ajudam a caracterizar esse tipo de produto. Alguns desses curtas-metragens também circularam por outros festivais de audiovisual e a maioria deles pode ser assistido no YouTube.

O objetivo principal da pesquisa foi examinar as narrativas contidas num conjunto de filmes do cinema da periferia. Contudo, percebeu-se que apenas os filmes não seriam suficientes para dar conta do fenômeno. Num primeiro momento, o que havia em comum entre eles era justamente o fato de serem exibidos em festivais dedicados a um tipo específico de produto audiovisual. Mas no processo de aproximação com o objeto empírico, tomou-se como pressuposto que os filmes traziam em si duas dimensões interconectadas: uma dimensão externa – política e social –, que diz respeito à posição simbólica ocupada por esses novos cineastas e também pelos organizadores dos festivais no campo do audiovisual; e uma dimensão interna, que diz respeito à forma e ao conteúdo dos produtos audiovisuais em foco, revelando diferentes maneiras de apropriação dessa linguagem. Viu-se então que era preciso também analisar o discurso constitutivo desses eventos. Assim, a metodologia também incluiu o levantamento de informações acerca dos festivais *Cine Cufa* e *Visões Periféricas*, através de seus respectivos

sites/blogs e de seus materiais informativos – os fôlderes e catálogos – e entrevistas com os organizadores desses eventos. Essas informações serviram para se compreender o modo de organização discursiva no interior deste campo de produção audiovisual e como seus agentes posicionam e classificam a si mesmos em relação aos demais. Desse modo, a pesquisa também se dedicou à dimensão política associada ao movimento existente em torno do cinema de periferia, pois, do contrário, a análise das obras deixaria de fora um importante componente de distinção desses produtos: o seu caráter periférico chancelado por determinados agentes do campo audiovisual e de algumas organizações da sociedade civil.

Essa percepção demonstrou que parte do entendimento acerca do cinema de periferia se devia também ao discurso institucional que o sustenta enquanto produto. Daí a necessidade de uma compreensão da dimensão externa, além, evidentemente, da análise da composição interna dos filmes, que diz respeito a seus aspectos formais, com foco nas estratégias de construção das narrativas. Se tratando de um estudo que privilegia a dimensão simbólica do fenômeno em questão, a análise dos curtas-metragens implicou na observação de uma série de elementos: os temas abordados, a construção das narrativas (reais ou ficcionais), a composição dos personagens e do espaço diegético. Assim, foi possível identificar modos distintos de se contar histórias.

As obras analisadas, portanto, compõem somente uma pequena amostra dessa produção, muito embora esta seja bastante representativa. Ainda que seja notória certa preponderância de obras produzidas no Rio de Janeiro e em São Paulo, isso não se coloca como um problema. Sobre essa questão, basta considerar as características de um campo de produção cultural qualquer para compreender que uma visibilidade maior dessas obras se deve, entre outras razões, ao próprio histórico de investimento no setor cultural verificado nessas duas cidades, o que, de certo modo, resultou num desequilíbrio entre as diversas regiões do Brasil ao longo de décadas (desigualdade de distribuição de recursos, que vem sendo combatida através das recentes políticas culturais). Por outro lado, é justamente nas periferias dessas grandes cidades – que primeiro apresentaram os problemas sociais advindos de uma urbanização precária – que as ONGs encontraram condições para desenvolverem seus projetos de inclusão social e cultural. Os centros urbanos,

portanto, como espaços de entrecruzamento de experiências culturais diversas, favorecem essa emergência da produção simbólica das periferias, pulverizada através dos festivais de audiovisual.

As próprias políticas públicas existentes hoje no campo do audiovisual – que se pautam pela ideia de equidade – são fruto de reivindicações históricas da sociedade civil organizada em busca de maior visibilidade na esfera pública para fazer valer suas lutas por reconhecimento social. O discurso recorrente associado ao cinema da periferia defende o direito à autorrepresentação como forma de combate aos estereótipos nas representações midiáticas e também ao não reconhecimento de práticas representacionais, comunicativas e interpretativas de determinados setores da sociedade. Com isso, traz para o debate público questões de ordem econômica (marginalização econômica e privação de acesso a determinados bens materiais) e de ordem simbólica (discursos e representações recorrentes de discriminação em relação a determinados grupos e espaços sociais). Considera-se, então, que os produtos do cinema da periferia representam um tipo de luta por reconhecimento, pois surgem e se desenvolvem a partir do empenho e das propriedades dos indivíduos (e coletivos) na busca por estima social, associada ao direito ao desenvolvimento de certas capacidades técnicas, quais sejam os conhecimentos teóricos e práticos associados ao processo de produção de uma obra audiovisual (noções de roteiro, enquadramento, captação de som, iluminação, edição, entre outras habilidades). Nessa perspectiva, o discurso do direito à autorrepresentação que sustenta essa rede de produção e exibição da periferia encerra fundamentalmente uma dimensão simbólica, pois ultrapassa a ideia da realização artística, adquirindo contornos políticos. Como afirma Anderson Quak, um dos organizadores do *Cine Cufa*, é papel das periferias fazerem um cinema engajado.

Por entender que uma obra audiovisual se constitui numa plataforma de discursos e representações, o propósito de analisar as narrativas de algumas produções desse cinema de periferia foi conhecer as diferentes estratégias adotadas por seus realizadores para contarem histórias (reais ou ficcionais) que falassem de seus próprios espaços e vivências do cotidiano e o modo como, nesse processo, acionam e/ou (re)elaboram representações.

Conforme uma das hipóteses de pesquisa, na etapa de análise das obras verificou-se que, apesar do cinema de periferia se constituir de uma produção bastante heterogênea, havia certas recorrências temáticas e narrativas, através das quais foi possível depreender algumas estratégias de autorrepresentação em comum, demonstrando uma tendência imagética e discursiva que caracteriza determinados conjuntos de filmes. De todo modo, o que se observa é menos a existência de um tipo de representação pré-concebida que supostamente determina o que seria um tipo de autorretrato de grupos ou espaços sociais, e mais um investimento na linguagem audiovisual para tratar de aspectos do cotidiano, muitas vezes circunscritos à esfera pessoal. Os filmes analisados em geral são marcados por uma necessidade de autorrepresentação, ou então de representação do outro considerado excluído.

Alguns argumentarão, todavia, que não se trata de uma fala pura, original ou essencialmente autêntica, representativa de fato dos moradores das favelas e periferias, devido à interferência de outras instituições mediadoras, como as ONGs, movimentos sociais, empresas apoiadoras, educadores, governo e os próprios festivais. Mas não poderia ser diferente, pois todos esses agentes também constituem o campo do cinema de periferia. Diante disso, uma questão poderia ser formulada: as obras audiovisuais do cinema de periferia conseguem de fato representar essas novas vozes?

Sim, porque acredito que o diferencial dessas obras se encontra muito provavelmente no plano da enunciação. Se no Brasil do Cinema Novo havia a necessidade do cineasta/intelectual retratar as classes populares para a sociedade (ver capítulo 3), ou, posteriormente, dos movimentos sociais construírem uma fala institucionalizada em nome dos marginalizados e dos subalternos (ver capítulo 1), o que o cinema de periferia revela é uma tomada de posição de sujeitos (coletivos e individuais) ao assumirem, por meio da linguagem audiovisual, um lugar de fala que lhes pertence. Trata-se de um lugar concreto – a favela, a comunidade de periferia, o bairro do subúrbio –, e também um lugar simbólico – o “eu” enunciador. Afinal, são trabalhos produzidos por realizadores originários da Cidade de Deus, do Morro do Vidigal, da Cidade Tiradentes ou da Ceilândia, e essa condição social lhes confere um determinado capital simbólico que os diferencia dos demais.

Mas em que medida essa representação significa uma ruptura com modelos existentes no cinema e na televisão? Se o que traz é a visão dos moradores das periferias (como anunciam os festivais), é de se supor que apresente alguma diferença frente a outros materiais semelhantes? Não necessariamente.

Essa geração de jovens produtores de audiovisual – que não se restringe aos moradores de favelas, periferias e subúrbios – traz em sua formação audiovisual uma forte influência dos modos de narrar característicos da televisão, tendo como referência produtos como as novelas, os videoclipes e os telejornais, que compõem boa parte da programação dos canais abertos de TV no Brasil. O próprio cinema também é consumido através da televisão, responsável pela exibição de filmes (norte-americanos em sua grande maioria). Os videoclipes[2] em especial, com sua linguagem direta e seu modo quase instantâneo de fruição, bem como curtas-metragens, formam ainda parte do material que permeia a *web*, outro importante espaço de consumo de produtos, audiovisuais principalmente por parte do público jovem. O que se percebe através da análise dos curtas-metragens é uma apropriação desses recursos narrativos já familiares, associados a uma estética realista, que encontra na própria realidade do cotidiano das favelas e periferias os elementos de composição dos cenários e dos figurinos, dos personagens e das histórias. Como citado no terceiro capítulo, uma das características que mais se destaca nas grandes produções cinematográficas que tematizam as favelas é a linguagem adotada pelos personagens. É curioso notar, contudo, que em alguns curtas-metragens do cinema de periferia, especialmente os de ficção, nem sempre essa naturalidade no modo de falar é alcançada, como ocorre em grandes produções como *Cidade de Deus* (2002). Tal deficiência poderia ser atribuída a uma falha no trabalho de direção de atores, por exemplo. Afinal, como interpretar a si mesmo? Mas esse é apenas um dos aspectos a serem apontados sobre esses filmes.

Se for possível detectar nessas obras alguma espécie de ruptura estética ou formal, encontraríamos talvez essa disposição em assumir

[2] No que se refere à montagem, Dancyger (2003) afirma que o videoclipe (principalmente após o advento da MTV) tornou-se uma nova forma de contar histórias visualmente: “Parte narrativa, parte atmosfera, som intenso e imagem rica, a fórmula tem um apelo marcante na nova geração de realizadores de filme e vídeo cuja experiência visual é preponderantemente a televisão.” (DANCYGER, 2003, p. 194)

certa precariedade de produção como característica de uma estética da periferia. No curta-metragem *Bibica* (2010), por exemplo, essa postura frente ao próprio produto final fica bastante evidente quando os jovens cineastas demonstram terem a consciência de que nunca serão Hollywood. Da mesma forma, os nomes de alguns coletivos também assumem essa disposição: Filmagens Periféricas, Companhia Brasileira de Cinema Barato, Anti Cinema.

Com relação às questões que se sobressaem dos textos relativos aos festivais (ver em 2.4), encontramos nos produtos do cinema da periferia maior ênfase nos temas sobre, por um lado, violência e criminalidade, conflitos sociais e discriminação (que aparecem pouco no material institucional); e, por outro lado, identidades coletivas, diversidade cultural, valorização da arte e da cultura (principalmente quando relacionados à cultura *hip-hop*). A ideia de visibilidade não aparece como tema de modo evidente, mas pressupõe o ato da enunciação, principalmente nos curtas-metragens não ficcionais: quem fala é o indígena, o ex-presidiário, os jovens negros, o artista do grafite e o morador da periferia.

Assim, o sujeito excluído se assume como tal nos filmes do cinema de periferia, porém não se considera desprovido de algum tipo de capital simbólico. Parte desse capital é a própria visão de dentro da comunidade da qual faz parte, além das redes de saberes e práticas dos sujeitos envolvidos nos projetos audiovisuais. E nisso está seu discurso em prol do reconhecimento social. Diante disso, o que se pressupõe é a necessidade de se efetivar formas de fruição que sejam condizentes com a lógica de produção desses trabalhos.

A exemplo de produções como a série televisiva *Cidade dos Homens* (2007), a pobreza na favela não surge como tema central nas obras do cinema de periferia. As histórias são pautadas pelos conflitos pessoais dos personagens, deixando entrever seus pontos de vista e sua relação com a realidade que os cerca. E isso inclui a relação com sua comunidade e com outros espaços da cidade. Já a contraposição entre a cultura e a criminalidade – como representação de uma escolha moral –, encontrada no filme *Cidade de Deus* (2002), é um elemento recorrente em vários curtas-metragens. Isso aparece de modo contundente nas produções que tratam da cultura *hip-hop*, movimento de resistência que encontra na música uma alternativa à violência, uma forma de sobreviver com

dignidade à realidade da periferia. Como ressaltado no final do capítulo dedicado às análises, apesar das questões sociais permearem boa parte dos filmes (muito em função da exigência de alguns editais públicos de apoio à realização audiovisual), é a poética do cotidiano que serve de substrato para as histórias contadas/retratadas.

Um dos aspectos mais relevantes apontados pela pesquisa no que se refere às narrativas do cinema da periferia é a ausência de um final feliz propriamente dito ou de soluções consoladoras. Ainda que os personagens consigam se salvar – do crime, da morte, dos conflitos familiares ou mesmo da pobreza –, o clássico final feliz parece ser uma impossibilidade frente a um contexto social que se mostra pouco ou nada amistoso e sem perspectivas de mudança. Os dramas pessoais estão vinculados a uma tragédia que se estabelece na dimensão social. Em lugar de um discurso de esperança, o que emerge nas narrativas é uma certa moral da superação: cada pequena conquista é sinônimo de uma grande vitória, fruto de muito esforço e empenho, individual ou coletivo, como aparece nos filmes *Raízes* (a crença no grafite como combate à criminalidade), *Gritos da Alma* (2005) (a saída da prisão e a luta pela sobrevivência numa sociedade que discrimina), *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) (a cidade surgida a partir de muito esforço, a luta dos moradores para se livrar do estigma de viver na periferia e a dedicação à música apesar do pouco retorno financeiro), *O Campim* (2007) (o esforço dos moradores para construir um campinho de futebol) e *Cidade de Plástico* (2008) (a dificuldade para se viver em habitações improvisadas). É notória a presença de uma moral que condena a escolha do mundo do crime. A cultura e as políticas públicas seriam elementos solucionadores de problemas relacionados às mazelas sociais. E a escolha do bom caminho representaria uma forma de escapar de um destino trágico, como sugerem os filmes *Crônicas de um fato comum* (2007), *Neguinho e Kika* (2005), *Mina de Fé* (2004), *Sete Minutos* (2007) (este último enfatizando como o desejo de vingança acaba se voltando contra o protagonista), e também *Gritos da Alma* (2005), *Raízes* (2007) e *Rap, o Canto da Ceilândia* (2005), que assinalam a opção pelo investimento no desenvolvimento de capacidades pessoais como forma de superar as adversidades da vida.

Desse ponto de vista, o próprio discurso da comunidade *hip-hop* através de seus vídeos se vale da coletividade – uma espécie de irmandade – como substrato capaz de possibilitar uma fuga do crime por meio

da arte. Como afirma Mano Brown no DVD *100% Favela*, a realidade da periferia, em síntese, é a violência, a criminalidade, a desunião, e é no movimento *hip-hop* que o jovem da periferia pode encontrar algum senso de comunidade, autoconfiança e autoestima que as condições sociais muitas vezes lhe nega.

A positivação da imagem dos espaços das periferias e seus moradores se efetiva através de um discurso de luta e superação, de adesão à arte e à cultura, de valorização do homem comum e da vida em comunidade, ressaltando, ainda, a existência de uma ética própria. Todavia, as consequências negativas ligadas ao tráfico de drogas é bastante recorrente, talvez até como forma de se mostrar como o contexto no qual se vive requer um investimento pessoal ainda maior. Ainda assim, essa positivação não é construída de forma esquemática, mas apresentando os personagens e protagonistas das histórias de modo a torná-los mais complexos e menos simplórios em sua constituição enquanto sujeito. Assim, não existe o indivíduo bom ou mau *a priori*. Talvez o único personagem presente em várias narrativas que pode remeter a uma representação já estereotipada é o próprio traficante, aquele ao qual se atribui corriqueiramente o papel de uma espécie de antagonista.

Outro aspecto diz respeito à quase totalidade das produções se limitarem à representação dos espaços das favelas e periferias. Não é recorrente abordar o chamado centro, e os outros espaços da cidade raramente integram as narrativas. Nesse ponto, é importante enfatizar como os centros urbanos hoje expressam melhor essa relação entre produção e consumo de produtos audiovisuais representativos de diferentes segmentos sociais, em parte determinados pela crescente demanda por visibilidade por parte da sociedade civil organizada, o que corrobora para estabelecer uma tensão entre o que é visto, percebido e vivenciado nos diferentes espaços das cidades.

Com relação aos documentários, nota-se uma influência das reportagens de televisão, especificamente com relação à forma, no modo como são realizadas as entrevistas; e também do videoclipe: as trilhas sonoras trazem canções cujas letras contribuem para reforçar o discurso fílmico, como em *O filme do filme roubado...* (2006), *Mais um* (2009), *Gritos da Alma* (2005) e *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Neste trabalho, colocou-se como desafio encontrar caminhos teóricos e metodológicos que possibilitassem o estudo de um tipo de obra

audiovisual que se caracteriza justamente por não frequentar o que comumente se chama a grande mídia – a menos que seja pauta de alguma matéria jornalística. Por outro lado, atinge um público considerável ao circular por outras plataformas de exibição, principalmente em festivais de audiovisual, na internet e, ocasionalmente, em alguns canais específicos de televisão. Acredito que esses espaços, juntos, também ajudam a configurar uma esfera da visibilidade pública, uma vez que formam um conjunto de canais de comunicação que colocam em evidência outras fontes discursivas.

Além disso, considerando a crença na possibilidade de falar por si como parte das estratégias de posicionamento simbólico no campo social, foi possível comprovar uma terceira hipótese: a de que o cinema de periferia, em suas diferentes formas, se constitui num instrumento de autorrepresentação e de luta por reconhecimento, na medida em que busca não somente ser visível e tornar visíveis periferias e favelas (por meio de suas obras), mas também de garantir igualdade de acesso a bens culturais em geral (em específico do campo audiovisual). Essa nova configuração do chamado vídeo comunitário resulta num maior reconhecimento desses agentes tanto no campo social (em decorrência de uma maior visibilidade na esfera pública de modo geral), quanto (e principalmente) no interior do campo audiovisual, que funciona como espaço de produção simbólica e também de inserção profissional. Apesar dos movimentos sociais serem historicamente associados ao surgimento do chamado vídeo popular, podendo este estar na gênese do cinema da periferia, a compreensão política desse fenômeno demonstra que os realizadores hoje estão muito mais inseridos no campo do audiovisual do que propriamente no campo dos movimentos sociais, que funcionariam mais como agentes de mediação: as organizações coletivas existiriam muito mais em função de facilitar o acesso aos bens materiais necessários e dar visibilidade a pontos de vista e modos de atuação na esfera pública. Tal articulação tirou a exclusividade da figura do realizador-intelectual como sujeito que outrora assumia para si a responsabilidade de mostrar a sociedade. Hoje, esses profissionais do cinema (e também da televisão) estão presentes nas oficinas oferecidas nas periferias, juntamente com educadores e ativistas sociais, com o objetivo de apresentar os princípios que norteiam a prática do audiovisual.

Por fim, gostaria de ressaltar que a cada ano, quando recebo na minha caixa de *e-mails* as chamadas de inscrições de filmes para os festivais *Cine Cufa*, *Visões Periféricas* e outros similares, dois pensamentos me vêm à cabeça.

Em primeiro lugar, penso sobre o quanto este objeto de pesquisa – o cinema de periferia – se constitui numa espécie de fenômeno que se faz concreto somente a partir desses eventos de audiovisual, que, através de um discurso unificador, constroem junto à esfera pública a ideia de uma produção artística específica que se caracterizaria por pertencer às periferias. O aumento de inscrições e de filmes exibidos a cada ano, bem como a ampliação institucional desses festivais (maior profissionalização, visibilidade, etc.), atesta essa categorização dos produtos que exibem.

Em segundo lugar, me pergunto por quanto tempo mais esse movimento, essa classificação, essa divisão simbólica acerca de um determinado tipo de produto audiovisual pode se sustentar. Durará enquanto existirem favelas e periferias? Ou enquanto esses espaços continuarem sendo representados de modo insuficiente ou insatisfatório? Bastaria uma mudança de paradigma no que se refere ao reconhecimento social desses espaços urbanos e seus moradores?

Trata-se de, de certo modo, de um fenômeno resultante de políticas públicas que almejam equidade de participação dos atores sociais no campo cultural, em combinação com lutas empreendidas pela sociedade civil organizada. Todavia, um reconhecimento institucionalizado não se mostra suficiente se não vir acompanhado de um autorreconhecimento dos indivíduos nesse contexto, que para Axel Honneth diz respeito à estima social, ao reconhecimento do outro enquanto sujeito dotado de direitos. A efetivação da autoestima poderia se resumir à possibilidade de falar de si mesmo, retratar a si e seus pares? E aí retomo uma questão: o que pode nortear um modo de representação de si mesmo? A negação dos estereótipos, como sugere Robert Stam em sua crítica à imagem eurocêntrica? Essa é uma importante questão capaz de gerar novas discussões em torno do objeto desta pesquisa, de modo a dar continuidade a este estudo.

Referências

- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. 2004. 206 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- ANTI Cinema: o quilombo digital. 2008. Texto disponível no perfil Coletivo anti cinema do Blogger. Disponível em: <<http://coletivoanticinema.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 13 maio 2014.
- APRESENTAÇÃO. 2009. Texto encontrado no site Vídeo nas aldeias. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>>. Acesso em: 15 out. 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética: arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.
- ASSOCIAÇÃO DE CINECLUBES DO RIO DE JANEIRO – ASCINE. *Carta da Maré*. [20--?]. Texto disponível no site Observatório Cineclubista. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/comunidades-cineclubistas/memoria/2oo7/carta-da-mare/>>. Acesso em: 17 mar. 2015.
- ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS E AMIGOS DO FUNK. 2007. Disponível em: <<http://apafunk.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- ATHAYDE, Celso; MV BILL. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ATHAYDE, Celso; MV BILL; SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ATTON, Chris. *Alternative media*. London: SAGE, 2002.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz Fiorin (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- 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. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007a.
- BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007b. p. 111-128.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade*. Texto disponível no site Vídeo nas aldeias. 2004. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>>. Acesso em: 28 abr. 2009.
- BEYER, Lisa. Subversion by vídeo. *Time International*, Chicago, n. 37, p. 42-47, set. 1989.
- BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Decreto n. 6.304, de 12 de dezembro de 2007. Regulamenta a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual. Brasília, DF,

2007. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=9205&sid=69>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cine Mais Cultura*. 2014. Site do Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. Documenta Brasil. 2010. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/audiovisual/fomento-ao-audiovisual/documenta-brasil/>>. Acesso em: 17 mar. 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil*. Brasília, DF, nov. 2006.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999a.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999b.

CASTRO, Maria C. P. S.; MAIA, Rousiley. *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CASTRO, Vitor. *Funk é cultura*. 2009. Texto disponível no site Observatório de Favelas Notícias e Análises. Disponível em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:BbShhFLXbUIJ:www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php%3Fid_content%3D622+alerj+funk+manifesta%C3%A7%C3%A3o+cultural&cd=29&hl=en&ct=clnk>. Acesso em: 13 fev. 2010.

CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS - CUFA. *A Cufa*. 2012. Disponível em: <<http://cufa.org.br/a-cufa/>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS - CUFA. *[Folder do Festival Internacional Cine Cufa]*. Rio de Janeiro: 2007.

CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS - CUFA. *[Folder do Festival Internacional Cine Cufa]*. Rio de Janeiro: 2008.

CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS - CUFA. *[Folder do Festival Internacional Cine Cufa]*. Rio de Janeiro: 2009.

CINCO vezes favela. Direção: Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo Cezar Saraceni. Intérpretes: Flávio Migliaccio; Waldir

Onofre; Oduvaldo Viana Filho; Sadi Cabral. Rio de Janeiro: Saga Filmes Ltda., 1962. 1 DVD (92 min.), son., p&b., 35mm.

CINE CUFA. 2008. Disponível em: <<http://cufasinop.blogspot.com.br/2009/02/cinecufa-esta-com-inscricoes-abertas.html>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

COTA, Giselle Ferreira. *Cinema de quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos*. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COUTINHO, Marina Henriques. Neginho e Kika: entrega ou recusa ao destino trágico? *Nau - Revista do NP em Comunicação Audiovisual da Intercom*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 80-94, jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/NAU/article/viewFile/4141/4320>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

CURTA o Curta. 2014. Disponível em: <www.curtaocurta.com.br>. Acesso em: 18 mar. 2014.

CURTAGORA: o espaço do audiovisual na internet. 1999. Disponível em: <<http://www.curtagora.com>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

DIMENSTEIN, Gilberto. Moradores podem se expressar com palavras no Sarau da Cooperifa. *Folha Online*, São Paulo, maio 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/comunidade/gd030505b.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

DOWNING, John. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac, 2002.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 71-161. (Coleção Os Pensadores).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO – EBC. *Tv pública*. [2008?]. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/tv-publica-ebc/>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

- FABRIS, Maria Rosária. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: EDUSP: Fapesp, 1996.
- FABRIS, Maria Rosária. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- FAVELA É ISSO AÍ. *Festival “Imagens da cultura popular urbana”*. 2008. Disponível em: <www.favelaeissoai.com.br>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- FECHINE, Yvana. Influências do Núcleo Guel Arraes na produção televisual brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 16., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: [S.l.], 2007a.
- FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007b. p. 85-110.
- FERRÉZ. *Ferréz*. 2004. Perfil do Blogger. Disponível em: <<http://ferrez.blogspot.com/>>. Acesso em: 13 mar. 2014.
- FIELL. *Visão da favela*. 2007. Perfil do Blogger. Disponível em: <<http://www.visaodafavela.blogspot.com/>>. Acesso em: 3 maio 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, Hétérotopies. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, p. 46-49, oct. 1984. Disponível em: <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>. Acesso em: 16 fev. 2009.
- FRANÇA, Vera. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: FRANÇA, Vera (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 27-43.
- FRASER, Nancy. From redistribution to recognition?: Dilemmas of Justice in a ‘post-socialist’ age. In: PHILOSOPHY DEPARTMENT’S SYMPOSIUM ON ‘POLITICAL LIBERALISM’, 1., 1995, Michigan. *Anais...* Michigan: University of Michigan, 1995. Disponível em: <<http://www.trentu.ca/academic/philosophy/fraserjusticeinterruptus.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2009.
- FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 101-138, 2007.
- FRASER, Nancy. Social justice in the age of identity politics: redistribution, recognition, participation. In: FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *Redistribution or recognition?: a political-philosophical exchange*. London: Verso, 2003. p. 7-10.

- FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *Redistribution or recognition? a political-philosophical exchange*. London: Verso, 2003.
- FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 13-28, dez. 2007.
- FUTURA. 2011. Disponível em: <<http://www.canalfutura.org.br>>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (Org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 15-32.
- GOHN, Maria da Glória. *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- GOMES, Wilson. Apontamentos sobre o conceito de esfera pública política. In: MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Céres Pimenta Spínola (Org.). *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 49-61.
- GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.
- GOMES, Wilson. Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Aparecida: Idéias & Letras, 2004b. p. 93-125.
- GOMES, Wilson. *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Paulus, 2004c.
- GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M. *Comunicação e democracia: problemas e perspectivas*. São Paulo: Paulus, 2008.
- GUIMARÃES, César G. A imagem e o mundo singular da comunidade. In: FRANÇA, Vera (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 17-25.
- GUTMANN, Amy. The good, the bad and the ugly of identity politics. In: GUTMANN, Amy. *Identity in democracy*. Princeton: University Press, 2003.
- HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage, 1997.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. *Novos Estudos - Cebrap*, São Paulo, n. 78, p. 113-128, jul. 2007.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

HESMONDHALGH, David. Bourdieu, the media and cultural production. *Media, cultura and society*, London, v. 28, n. 2, p. 211-231, 2006.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

IMAGENS do povo. 2011. Perfil do Blogger. Disponível em: <www.imagensdopovo.blogspot.com>. Acesso em: 13 mar. 2014.

IMAGINÁRIO digital: novas dimensões da cultura e conhecimento. 2008. Disponível em: <<http://www.imaginariodigital.org.br>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA. *Políticas sociais: acompanhamento e análise*, n. 16. Brasília, DF, 2008.

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. *Publicações extintas*. [201-?]. Site do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=1339&Itemid=68>. Acesso em: 16 out. 2009.

INTERVOZES: Coletivo Brasil de Comunicação Social. [2011?]. Disponível em: <www.intervozes.org.br>. Acesso em: 17 mar. 2014.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: JOVCHELOVITCH, Sandra;

GUARESHI, Pedrinho (Org.). *Textos em representações sociais*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 63-85.

KEHL, Maria Rita. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 13 n. 3, p. 95-106, jul./set. 1999. Disponível em: <http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v13n03/v13n03_12.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 119-141, jan./ jul. 2006.

KORNIS, Mônica Almeida. Cidade dos Homens e Falcão, meninos do tráfico: representações televisivas da realidade brasileira em tempos de debate sobre direitos e cidadania. In: GOMES, Ângela de Castro (Coord.). *Direitos e cidadania: justiça, poder e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007. p. 215-237.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAURIANO, Carolina. *Funkeiros fazem manifestação no centro do Rio*. 2009. Reportagem no site G1, da Rede Globo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,mul1288821-5606,00-funkeiros+fazem+manifestacao+no+centro+do+rio.html>>. Acesso em: 13 fev. 2010.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007, indicadores 2006*. 2008. Texto encontrado no site Fórum dos festivais. Disponível em: <www.forumdosfestivais.com.br>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LEITE, Eleilson. É tudo nosso!. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, abr. 2008. Coluna Cultura Periférica. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2805&tipo=acervo>>. Acesso em: 19 maio 2009.

LEITE, Eleilson. Manos e minas no horário nobre. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, maio 2008. Coluna Cultura periférica. Disponível em: <<https://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2880>>. Acesso em: 19 maio 2009.

LEITE, Eleilson. A nova arte da Cooperifa. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, nov. 2008. Coluna Cultura Periférica. Disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2659&tipo=acervo>>. Acesso em: 23 out. 2009.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Rafaela P. (Org.). *Mídias comunitárias, juventude e cidadania*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica: Associação Imagem Comunitária, 2006.

LIMA, Venício A. de; CAPPARELLI, Sérgio. *Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização*. São Paulo: Hacker, 2004.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Brasil: no limiar de novos rumos. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMES, Guilherme Orozco (Org.). *A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade: anuário Obitel 2009*. São Paulo: Globo, 2009. p. 101-157.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Brasil: panoramas ficcionais diante do novo, em busca do novo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; VILCHES, Lorenzo (Org.). *Mercados globais, histórias nacionais: anuário Obitel 2008*. São Paulo: Globo, 2008. p. 83-120.

MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 15-47.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAIA, Rousiley C. M. (Coord.). *Mídia e deliberação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

MATTOS, Laura. Série "A Lei e o Crime" estreia hoje com episódios de R\$500 mil. *Folha de S. Paulo Online*, São Paulo, jan. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u486175.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

MATTOS, Patrícia. O reconhecimento, entre a justiça e a identidade. *Lua Nova*, São Paulo, n. 63, p. 143-161, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n63/a06n63.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

MATTOS, Patrícia. *A sociologia política do reconhecimento: as contribuições de Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser*. São Paulo: Annablume, 2006.

McCOMBS Maxwell; SHAW, Donald L. The agenda-setting function of mass media. *The Public Opinion Quarterly*, Oxford, v. 36, n. 2, p. 176-187, 1972.

McQUAIL, Denis. *Teoria da comunicação de massas*. Porto Alegre: Penso, 2013.

MELUCCI, Alberto. *Challenging codes: collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MEMÓRIA Globo. 2009. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252660,00.html>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

MORELLI, Paulo; SOÁREZ, Elena. *Cidade dos homens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Aplauso).

MOSCOVICI, Serge. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Tradução de Lilian Ulup. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

MOSTRA cultural da Cooperifa. [S.l.], 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/MostraCulturalDaCooperifa/info?tab=page_info>. Acesso em: 12 abr. 2015.

MOSTRA de cinema suburbano. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://mostradecinemasuburbano.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

MV BILL. *Home*. [201-?]. Site que leva o nome do artista MV Bill. Disponível em: <<http://www.mvbill.com.br/mvbill/>>. Acesso em: 15 out. 2009.

NAGIB, Lúcia. A língua da bala: realismo e violência em Cidade de Deus. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 67, p. 181-191, nov. 2003.

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

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v. 2. São Paulo: Senac, 2005. p. 47-67.

NÓS do morro. [2014?]. Disponível em: <www.nosdomorro.com.br>. Acesso em: 13 mar. 2014.

NÓS na tela: só mais um blog do Cultura Digital. 2009. Disponível em: <<http://culturadigital.br/nosnatela/>>. Acesso em: 11 out. 2009.

OBSERVATÓRIO de favelas. 2001. Disponível em: <www.observatoriodefavelas.org.br>. Acesso em: 13 mar. 2014.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Transformações no vídeo popular. *Sinopse - Revista de Cinema*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 8-15, ago. 2001.

ORICCHIO, Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

- PANKARARU. 2007. Perfil do Blogger. Disponível em: <<http://acaopankararu.blogspot.com>>. Acesso em: 14 jun. 2014.
- PARCEIROS locais: Ação Pankararu e Projeto Casulo. 2006. Texto disponível no site Oficinas Kinoforum de realização audiovisual. Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br/oficinas/index.php/oficina/2006/oficinarealparque.html>>. Acesso em: 14 maio 2014.
- PELBART, Peter Pål. Biopolítica e Biopotência no coração do Império. *Multitudes*, Paris, n. 9, mai./jun. 2002. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>>. Acesso em: 5 maio 2010.
- PERUZZO, Cicilia M. Krohling. *TV Comunitária no Brasil: aspectos históricos*. 2000. Texto disponível na BOCC - Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/peruzzo-cicilia-tv-comunitaria.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2009.
- PORTA Curtas. 2013. Disponível em: <www.portacurtas.com.br>. Acesso em: 18 mar. 2014.
- PROGRAMA Cultura Viva. 2013. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/cultura-viva/>>. Acesso em: 14 mar. 2014.
- PROGRAMA Olhar Brasil. 2009. Disponível em: <<http://olharbrasil.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 13 ago. 2009.
- RÁDIO favela. 1981. Disponível em: <www.radiofavelafm.com.br>. Acesso em: 13 mar. 2014.
- RAMALHO, Renan. Lei quer impedir fechamentos de bailes funk no RJ. *Folha de S. Paulo Online*, São Paulo, jan. 2009. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u491071.shtml>>. Acesso em: 13 fev. 2010.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.
- ROCHA, Simone Maria. Favela, soma de exclusões e assimetrias: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática. *Contemporânea*, v. 3, n. 1, p. 191-223, jan./jun. 2005.
- ROCHA, Simone Maria. Mídia e politização de identidades: dilemas na construção de um “nós” entre os moradores de favelas. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 16., 2007, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UTP, 2007.
- ROLNIK, Raquel. Exclusão territorial e violência: o caso de São Paulo, Brasil. In: FERNANDES, Edesio; VALENÇA, Márcio Moraes (Org.). *Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004. p. 111-129.

ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza. *O que pinta de novo pinta na tela do povo: o uso do vídeo na educação popular*. 1990. 291 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

SANCHES, Pedro Alexandre. A grife periferia. *Carta Capital*, São Paulo, n. 418, nov. 2006. Disponível em: <<http://cartacapital.com.br/2006/11/5502>>. Acesso em: 10 dez. 2007.

SANCHES, Pedro Alexandre. O rap eleva o tom. *Carta Capital*, São Paulo, n. 399, jun. 2006. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2006/06/o-rap-eleva-o-tom.html>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi. *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

SCHEUFELE, D. A. Framing as a theory of media effects. *Journal of Communication*, v. 49, n. 1, p. 101-120, 1999.

SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. *Comunicação e indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SILVA, Paulo; PECLY, Julio. *O Cinema de Paulo Silva e Julio Pecly*. 2008. Perfil do Blogger. Disponível em: <<http://pauloejulio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 22 set. 2009.

SILVA, Paulo; PECLY, Julio. *Manifesto Companhia Brasileira de Cinema Barato*. 2008. Texto no perfil O Cinema de Paulo Silva e Julio Pecly do Blogger. Disponível em: <<http://pauloejulio.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 out. 2009.

SNYDER, Gregory J. Graffiti media and the perpetuation of an illegal subculture. *Crime, media, culture*, London, v. 2, n. 1, p. 93-101, 2006. Disponível em: <<http://cmc.sagepub.com>>. Acesso em: 3 mar. 2010.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. A construção social de sentidos e o fenômeno da recepção: em questão o papel dos realizadores. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

- COMUNICAÇÃO, 11., 2002, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3189>>. Acesso em: 9 jul. 2015.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: GOMES, Itânia Maria Mota; SOUZA, Maria Carmem Jacob de (Org.). *Media e Cultura*. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003. p. 55-76.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Telenovela e representação social*: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TOLEDO, Moira. Renovando a imagem da periferia. *Kinoikos*, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.kinoikos.com/artigos/festival-de-curtas-2005/118/>>. Acesso em: 13 fev. 2010.
- TV BRASIL e MinC lançam edital para a produção de audiovisual. 2009. Disponível em: <http://www.tvbrasil.org.br/saladeimprensa/noticia_272.asp>. Acesso em: 12 fev. 2010.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VAZ, Sérgio. Colecionador de pedras. [S.l.], 2013. Disponível em: <<http://coleccionadordepedras1.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca*: festas e estilos de vida metropolitanos. Rio de Janeiro: Museu Nacional: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1987.
- VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. *Sexta-feira*, São Paulo, n. 8, p. 19-29, 2006.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. *Apresentação*. 2009. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>>. Acesso em: 15 out. 2009.

- VISÕES PERIFÉRICAS. *Catálogo do Festival Audiovisual*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2007.
- VISÕES PERIFÉRICAS. *Catálogo do Festival Audiovisual*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.
- VISÕES PERIFÉRICAS. *Catálogo do Festival Audiovisual*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001a.
- XAVIER, Ismail. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento*. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 75, p. 139-155, jul. 2006.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão et al. (Org.). *Estudos de cinema 2000: Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2001b.
- XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. *ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15. p. 256-270, jul./dez. 2007.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Anexo A – Instituições, coletivos e projetos de inclusão audiovisual[1]

Associação Imagem Comunitária (AIC) – MG

A Associação Imagem Comunitária (AIC) é uma organização não governamental sem fins lucrativos, sediada em Belo Horizonte, em Minas Gerais, cuja missão é promover a cidadania e o desenvolvimento comunitário através da democratização dos meios de comunicação. Um dos destaques é o projeto Rede Jovem de Cidadania, uma rede de acesso público aos meios de comunicação. A ideia é que jovens em situação de exclusão simbólica possam se apropriar da mídia e contribuir com o debate público acerca das questões que os interessam. Um dos “canais” é a Rede Jovem de Cidadania, um programa televisivo que vai ao ar pela Rede Minas (TV pública do estado), através do qual são exibidos os vídeos propostos pelos grupos e produzidos em processos de formação do projeto.

Núcleo Audiovisual da CUFA – RJ

O núcleo reúne diretores, produtores, técnicos e roteiristas, na maioria, formados pela própria instituição, responsáveis pela realização de filmes, vídeos, chamadas publicitárias e peças audiovisuais. Internacionalmente conhecido pelo premiado documentário *Falcão – Meninos do Tráfico*, de Celso Athayde e MV Bill, o núcleo contabiliza hoje mais de 50 obras realizadas, como documentários, filmes de ficção, curta metragem, vídeos institucionais, videoclipes e peças publicitárias. Para gerar talentos próprios, há o Curso de Audiovisual da CUFA, um dos maiores e mais reconhecidos projetos da instituição, que há seis anos forma e capacita, através de oficinas, cursos regulares, atividades e palestras.

[1] Os dados apresentados aqui são relativos ao ano de 2010, quando esta pesquisa de doutorado foi concluída

Cinema Nosso – RJ

A Escola de Audiovisual “Cinema Nosso” tem como proposta ampliar o universo cultural e contribuir para o desenvolvimento do senso crítico de crianças, adolescentes e jovens proveniente das classes populares por meio da linguagem audiovisual. A instituição oferece cursos básicos gratuitos intermediários e avançados de cinema e cinema de animação na sede, localizada na Lapa, no Rio de Janeiro. Também são oferecidas, para um público mais amplo, oficinas livres de curta duração para discussão de temas complementares aos ministrados nos cursos regulares ou para aprofundamento de assuntos já abordados. A Escola promove, ainda, atividades variadas na sala de cinema, com a exibição de filmes voltados para estimular o pensamento crítico do público, composto por alunos e professores de escolas públicas, instituições, além de grupos que trabalham com audiovisual ou interessados em geral. A instituição envolve ainda as ações da Produtora-Escola de Cinema, que funciona como uma empresa júnior e possibilita aos alunos uma vivência próxima à do mercado de trabalho audiovisual em um ambiente supervisionado por profissionais renomados da área.

Coletivo Anti Cinema – RJ

Coletivo de Jovens produtores de Cultura e Audiovisual da Baixada Fluminense que tem como objetivo principal a discussão e a reflexão sobre temas que falem sobre os direitos dos jovens e os valores da democracia, usando recursos tais como celulares, máquinas fotográficas e formatos profissionais de filmagem para suas oficinas e filmes e trabalhos diversos. Coletivo Anti Cinema. (Fonte: <http://coletivoanticinema.blogspot.com/>)

Companhia Brasileira de Cinema Barato – RJ

Trata-se de um coletivo formado por jovens realizadores de audiovisual que se propõem a produzir filmes de baixo custo e criar alternativas baratas de exibição. O manifesto do coletivo pode ser lido em: <http://pauloejulio.blogspot.com>.

Criança Animada/Subúrbio em Transe – RJ

O Cineclube Subúrbio em Transe começou suas atividades em 7 de julho de 2007, quando foram exibidos os filmes de seus participantes. A partir desta data, o cineclube começou também a realizar as oficinas de criação audiovisual para crianças e jovens de todas as idades, moradores do subúrbio carioca. Laura Bezerra Lima é uma menina de 9 anos, que começou a produzir suas primeiras animações com 5 anos de idade e já teve seus trabalhos exibidos em vários lugares. A obra é resultado do desenvolvimento de Laura em relação às técnicas de animação. Ela foi responsável por todas as etapas de produção do filme: direção, roteiro, fotografia, som, edição de som e montagem.

Criando Asas/Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias – SP

O Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias é uma organização não governamental que tem como objetivo formar jovens de baixa-renda para o mercado audiovisual. O Instituto Criar já formou cerca de 700 jovens desde sua fundação em 2004. O curta-metragem *60 ML* recebeu o apoio do Prêmio *Criando Asas*, criado por meio de edital que contemplou a parceria do Instituto Criar com a Red Bull. Este edital tem como objetivo o apoio a projetos e/ou obras que utilizem o audiovisual como ferramenta para a transformação social. O curta-metragem *60 ML* representa uma crítica e um alerta aos jovens que se arriscam ao usar anabolizantes.

Filmagens periféricas – SP

Grupo de Cidade Tiradentes, na periferia de São Paulo, formado em 2003, após contato com as oficinas Kinoforum, da Associação Cultural Kinoforum.

Formado por três ex-alunos dessas oficinas, o Filmagens Periféricas (FP) tem mais de uma dezena de vídeos produzidos e desenvolve oficinas de audiovisual e projetos de exibição na comunidade. Entre as principais atividades desenvolvidas, está o projeto Cinema de Periferia,

que realiza distribuição de vídeos produzidos em Cidade Tiradentes nas videolocadoras da região. (Fonte: <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2005/formacaoTextos.php?t=00>. Acesso em 4 de maio de 2010).

Instituto Oficina Querô Empreendedorismo e Cidadania através do Cinema – SP

No projeto, os adolescentes são convidados a empreender a realização de filmes de curta-metragem com a orientação de profissionais do audiovisual brasileiro e a batalhar pela inserção no mercado de trabalho. Complementam as atividades oficinas de informática e expressão verbal, de gestão e administração, cidadania entre outros, totalizando cinco dias de atividades por semana. A programação busca despertar a consciência do papel social de cada um e de sua capacidade transformadora e gerar renda através do audiovisual. Dessa maneira, se habilitam em diferentes áreas, exercitando posturas empreendedoras e instrumentos úteis para qualquer atividade que venham a se dedicar no futuro. No total, são 11 meses de intensas atividades, contando com uma equipe multidisciplinar, sob a consultoria de um conselho consultivo gabaritado.

Me Vê na TV/Campus Avançado – RJ

Me Vê na TV é um projeto de oficinas e produção de vídeo, consagrado pelo Ministério da Cultura com o título de Ponto de Cultura, que atende a jovens do Morro do Palácio, Morro do Preventório, Vila Ipiranga, Ilha da Conceição, Santa Bárbara e, no Colégio José Bonifácio, a jovens das comunidades do Holofote, Sabão, Juca Branco e Boa Vista, todas em Niterói, no Rio de Janeiro. São mais de 20 vídeos produzidos pelos alunos das oficinas entre documentário, ficções e videoregistros, que participam regularmente de todas as seletivas do *Festival Internacional do Rio*, na Mostra Geração, com 100% de aproveitamento nas edições de 2004 a 2008. Além da efetiva geração de emprego e renda para alguns ex-alunos, a atividade se desdobrou num projeto de cineclube criado pelos jovens, que mantém exibições mensais regulares no Morro do Palácio, além de Seções Temáticas Itinerantes.

Nós do Morro – RJ

O Nós do Morro foi fundado em 1986, com o objetivo de criar acesso à arte e à cultura para as crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal. Hoje, o projeto se consolidou e oferece cursos de formação nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos), abrindo e ampliando os horizontes para um sem-número de crianças, jovens e adultos moradores, ou não, do Vidigal.

Nós na Tela/Associação Casa da Videira – PR

O Nós na Tela tem como objetivos promover aprendizado integral de jovens, proporcionando estudo crítico em mídias e a formação de plateia com senso estético e ético, e capacitar os jovens atendidos no desenvolvimento de reflexões sobre si mesmo e sobre a condição em que vivem. Para tanto, a proposta foi organizada com conteúdos técnicos e teórico-reflexivos a fim de que esses jovens se relacionem com a sociedade a partir de uma condição de cidadania construída com uma vivência prática. O projeto é realizado no período de seis meses, com aulas às quartas e sextas-feiras, com duração diária de três horas. Ao longo do curso, os jovens experimentam diferentes linguagens, refletindo ideias e formatos, entre eles, a dramaturgia, o documentário e o jornalismo. Estão envolvidos no projeto parceiros como o Canal Futura e a TV Lúmen.

Núcleo Animazul – Instituto Marlin Azul – ES

Estimular a formação artística e humana, a iniciação profissional e a geração de renda para os jovens através da formação de animadores capazes de atuar em todas as etapas de realização de uma obra de animação. Esse é o trabalho do Núcleo Animazul, projeto desenvolvido pelo Instituto Marlin Azul desde 2005. Os alunos participam de oficinas, cursos, palestras e bate-papos e realizam animações para cinema, TV e instituições parceiras, além de atuarem como monitores em oficinas de iniciação às técnicas de animação. Referência em animação no Espírito Santo, o Núcleo Animazul integra a rede de Pontos de Cultura do Programa Cultura Viva, da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura, sendo premiado, em 2007 pela Ação Escola Viva.

Oi Kabum! Escola de Arte de Tecnologia - Cipó Comunicação Interativa – BA

A Oi Kabum! Escola... é um programa da Oi Futuro, em parceria com a CIPÓ – Comunicação Interativa, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult) e a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Este é o primeiro modelo de centro comunitário de multimídia da Cipó. Trata-se de um espaço de formação pessoal, social, profissional e técnica de jovens por meio do envolvimento dos jovens na produção de peças de comunicação em fotografia, vídeo, computação e design gráfico. Os materiais são utilizados para promover a mobilização e o desenvolvimento das comunidades de origem dos 80 garotos e garotas do Nordeste de Amaralina e Subúrbio Ferroviário. A turma é renovada a cada um ano e meio, quando os alunos completam o programa de formação e a vivência de estágio. Muitos ingressam no mundo do trabalho, nas universidades; outros são absorvidos pelo Núcleo de Produção Kabum! Novos Produtores, que funciona, junto com a escola, no Pelourinho. A Cipó – Comunicação Interativa atua desde 1999, em Salvador, como um laboratório pedagógico onde são criadas, testadas e sistematizadas metodologias que utilizam as tecnologias da informação e da comunicação no processo educativo. Ao longo dos anos, têm sido desenvolvidas ações com o objetivo de promover a garantia de direitos e a formação pessoal, social, política e profissional das novas gerações, especialmente daqueles jovens oriundos de comunidades populares.

Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual – Associação Cultural Kinoforum – SP

As Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual atuam desde 2001 como atividade do *Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo*, oferecendo oficina de realização audiovisual em várias comunidades da capital e, eventualmente, em cidades próximas desta região. O projeto tem caráter de sensibilização do olhar e de formação cultural, visando aproximar da linguagem audiovisual a população das comunidades por onde passa. Desde o projeto piloto, foram realizadas 48 oficinas em parceria com diversas associações culturais, nas quais 713 alunos

produziram, dirigiram e fotografaram, sempre a partir de seus próprios argumentos, 168 curtas digitais. O objetivo das oficinas é aproximar a população do cinema enquanto forma de expressão popular e viabilizar a produção de filmes em formato digital (com baixo custo e facilidade de realização), além de estimular o crescimento e interesse dessas comunidades no que se refere à produção cultural e audiovisual.

Olê Larinda/Giral/Focus Vídeo – PE

O Grupo de Informática, Comunicação e Ação Local (Giral) foi criado por jovens para potencializar capacidades e saberes da juventude para democratização da comunicação e valorização dos Direitos Humanos. O grupo atua em Pombos, Glória do Goitá, Feira Nova e Lagoa de Itaenga, em Pernambuco. O projeto forma comunicadores para atuar, principalmente, nas suas comunidades do interior. Giral vem da palavra “jirau”, que, nas casas do interior, dá suporte aos utensílios domésticos. Da mesma maneira, o Giral também dá apoio às ações comunitárias, visando o desenvolvimento local sustentável na região da Bacia do Goitá.

Ponto de Cultura Ação Cultural Integrada ACI – RS

O Ponto de Cultura Ação Cultural Integrada (ACI) foi aprovado pelo Ministério de Cultura em 2006. De 2500 projetos, apenas dez conquistaram aprovação, sendo este, o único selecionado do estado do Rio Grande do Sul. O Ponto oferece oficinas de cinema, escultura, música, dança, redação, artesanato e teatro, beneficiando alunos de baixa renda de todas as idades. O ponto tem como objetivo dar oportunidade a todos os envolvidos de aprender com o fazer artístico, desenvolvendo suas habilidades, conhecendo e fazendo e apreciando as mais diversas formas de manifestações culturais e artísticas existentes no país.

Ponto de Cultura Minha Vila Filme Eu/Olho Vivo – PR

O Ponto de Cultura Minha Vila Filme Eu, um convênio do Projeto Olho Vivo com o Ministério da Cultura, oferece gratuitamente a crianças e adolescentes da comunidade da Vila das Torres, em Curitiba, oficinas

de audiovisual e sessões de cineclube. Suas atividades começaram em 2008 com o lançamento do curta de ficção *Um grito na Vila*, todo rodado no bairro junto a adolescentes do projeto. Dentro das oficinas, os participantes produzem documentários, filmes de ficção e, recentemente, animações em *Stop Motion*. A iniciativa valoriza a expressão dos adolescentes e estimula o exercício da linguagem e da produção audiovisual.

Projeto Animação/Instituto Marlin Azul – ES

O Projeto Animação tem como objetivos possibilitar a abertura de novos horizontes de cultura e de informação, promover ações de afirmação da autoestima e de melhoria das relações na escola e na família, colaborar para a qualificação do ensino público e promover processos de formação e inclusão audiovisuais e de acesso às novas tecnologias de comunicação. Trata-se de uma nova perspectiva de aprendizagem e de crescimento pessoal e cultural através da arte, em que a articulação com outros saberes permite a integração com a literatura (por meio da leitura, da pesquisa e da produção de textos em sala de aula), a música (na composição das músicas e trilhas sonoras dos filmes), a história e as tradições populares. Anualmente, 150 alunos participam das oficinas, que são realizadas desde 2002 e resultaram em sete filmes em 35mm, todos com roteiro, desenhos, animação e direção dos estudantes. Os filmes são exibidos no Festivalzinho de Cinema, nas escolas, em mostras itinerantes nos bairros, na TV e em eventos e festivais de cinema do Brasil e do exterior.

Projeto Manguerê/Centro Cultural Caieiras – Cecaes – ES

O Centro Cultural Caieiras (CECAES) é uma Organização da Sociedade Civil de Direito Privado e Interesse Público (OSCIP), atua na Ilha das Caieiras e Grande São Pedro, bairros periféricos da cidade de Vitória, no Espírito Santo. O Centro tem como missão oferecer alternativas às situações de risco que envolvem, principalmente, os jovens das comunidades de atuação do projeto. O Cecaes promove os direitos e o desenvolvimento humano, através do incremento e da difusão da

cultura local, estabelecendo ações que melhorem a autoestima, estabeleçam a dignidade e promovam a geração de renda, contribuindo para o desenvolvimento sustentável.

Projeto Novos Olhares / Centro de Estudos Raízes do Recôncavo Novos Olhares – BA

O Centro de Estudos Raízes do Recôncavo é uma organização não governamental cujo objetivo é despertar o interesse dos jovens para o patrimônio material e imaterial de três cidades do Recôncavo Baiano: Cachoeira, São Félix e Maragojipe. O Projeto Novos Olhares existe desde 2003 e trabalha com jovens entre 14 e 20 anos, alunos de escolas públicas dos três municípios. Através de oficinas de roteiro, captação e edição de vídeo, o projeto quer estimular o interesse dos jovens pela cultura local, e através dos vídeos responderem a seguinte pergunta: “por que o lugar onde eu moro é tão legal?”. A ONG está produzindo um total de 15 vídeos, todos sobre o patrimônio material e imaterial das cidades. Esses vídeos, depois de finalizados, serão distribuídos para escolas e bibliotecas, com o objetivo de compartilhar esse conhecimento com outras comunidades da região.

Revelando os Brasis – Instituto Marlin Azul

Revelando os Brasis tem por objetivo geral promover inclusão e formação audiovisuais através do estímulo à produção de vídeos digitais. O projeto, dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes, contribui para a formação de receptores críticos e para a produção de obras que registrem a memória e a diversidade cultural do país, revelando novos olhares sobre o Brasil. A partir de um Concurso de Histórias, os interessados enviam textos contando as histórias (reais ou de ficção) que gostariam de transformar em vídeo. Quarenta textos são selecionados a cada edição do projeto e seus autores participam de oficinas preparatórias de roteiro, direção, produção, fotografia, som, edição, direção de arte, direitos autorais, mobilização, entre outras. Na etapa seguinte, os selecionados colocam em prática o aprendizado recebido, retornando às suas cidades para a realização dos vídeos, com o envolvimento da comunidade. O Revelando os Brasis é

realizado pelo Instituto Marlin Azul e pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, com patrocínio da Petrobras e parceria do Canal Futura.

Spectaculu – Escola de Arte e Tecnologia – RJ

A Escola de Arte e Tecnologia (Spectaculu) foi formada, em junho de 2000, a partir do desejo do cenógrafo e *designer* Gringo Cardia e da atriz Mariza Orth, junto com outros amigos, de estabelecer uma posição em relação às questões sociais do país. Com isso, o objetivo principal é despertar em jovens de 16 a 21 anos o interesse pelo conhecimento, pela expressão, pela linguagem e o estudo sobre as variadas técnicas artísticas, complementando a educação regular com atividades de arte, cultura e iniciação profissional. A instituição pretende preencher uma lacuna profissional, no Rio de Janeiro, referente ao trabalho técnico profissional na área de produção de espetáculos.

Telinha de Cinema/Associação de Educação, Cultura e Meio Ambiente “Casa da Árvore” – TO

O Projeto Telinha de Cinema é o primeiro núcleo de produção de vídeos de bolso do Brasil. Todos os seus vídeos são gravados com câmeras de celulares. Atende cerca de 150 alunos da rede pública do Tocantins e mais 40 alunos em dois núcleos implantados em Rondônia. Em 2007, recebeu o Prêmio de Melhor Projeto Nacional oferecido pelo Instituto Telemig através do Edu. Mov. É finalista do Prêmio Tecnologia Social oferecido pela Fundação Banco do Brasil, Unesco e Petrobras.

TV Conexão Periferia/Nossa Tela – SP

O projeto realizou oficinas de vídeo em quatro escolas públicas de várias regiões de São Paulo, na periferia. Cada oficina tinha dois educadores e em média dez alunos. O objetivo é discutir a mídia trazendo um olhar crítico aos meios de comunicação. Como resultado de cada oficina os alunos produziram um vídeo, entre eles, o Difusão Comunitária Heliópolis, no Centro Educacional Unificado (CEU) Meninos, que fica dentro da comunidade.

Anexo B – Documentos e manifestos[1]

Carta da Maré

Nos últimos cinco anos, em todas as regiões do Brasil, houve uma ampliação de experiências de formação audiovisual ligadas aos espaços populares. Esse crescimento evidenciou a necessidade de encontro e diálogo para identificar estratégias de fortalecimento dessas iniciativas, possibilitar a troca de experiências e dar visibilidade a essa diversidade de olhares.

A periferia se representa pela multiplicidade de olhares diferenciados sobre sua história, memórias e tradições, sobre a vida e a experiência das pessoas, sobre aspectos poéticos e sutis que lá encontram sobre o outro lado dos fatos e da notícia e sobre a crítica à maneira como a mídia convencional mostra as coisas. Entendendo periferia como representações próprias, que podem se colocar como um contraponto à visão imposta pela mídia convencional – que revela esses lugares como violentos e separados do resto da sociedade – caso conquistem espaços de exibição públicos, ampliando seu alcance.

Não existe, de forma alguma, uma representação da periferia a partir dos que lá estão produzindo, mas muitas e diferenciadas representações, todas válidas e necessárias para o grupo que se expressa. O principal na diversidade das produções audiovisuais brasileiras, tal como em qualquer produção artística, é o que leva a pensar tanto quem cria como quem assiste.

A *Carta da Maré* sai do Primeiro Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, que aconteceu no dia 9 de junho de 2007, no Rio de Janeiro, dentro da programação do *Festival Audiovisual Visões Periféricas*. O encontro reuniu 42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual. O Fórum evidenciou a necessidade de um reconhecimento público dessas produções periféricas, bem como adequações das políticas públicas

[1] Os dados apresentados aqui são relativos ao ano de 2010, quando esta pesquisa de doutorado foi concluída

para essas expressões populares. Assim, escrevemos essa Carta Aberta ao Ministério da Cultura com nossas propostas sobre os temas formação, produção e difusão do audiovisual pelo Brasil.

Propostas

1. Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções, para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de tv e noticiários;
2. Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ONGs, OSCIPS, coletivos, etc...) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do Brasil (regionalização da produção). Esses editais devem promover a diversidade sociocultural de cada região. Para isso, propomos um diálogo com as instituições que desenvolvem trabalho nessa área, de modo a que se considere a importância dos processos educativos, as especificidades dos grupos/sujeitos, a continuidade e sustentabilidade das ações, os critérios de avaliação, a distribuição dos produtos, etc;
3. Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional;
4. Reivindicar contrapartidas das TVs públicas e comerciais no sentido de coproduzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual;
5. Incentivar a formação de plateias para o que é produzido pelos núcleos populares de formação audiovisual através dos cineclubes, escolas e espaços de exibição alternativos, festivais e mostras;
6. Apoiar o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA), no sentido de torná-lo uma atividade itinerante, representado em diferentes eventos de audiovisual do país. Uma

das propostas colocadas para apoio imediato é criação de um site do FEPA.

7. Criar um espaço de discussão para se pensar uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, utilização do audiovisual como instrumento pedagógico etc;
8. Fomento à integração das universidades públicas, as instituições de comunicação comunitária e o poder público, de modo a estimular pesquisas e o desenvolvimento de ações, especialmente no campo da formação de comunicadores e educadores.
9. Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia.
10. Desenvolver uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola, a partir de diferentes modos: formação de professores, disciplina própria, atividades complementares, tema transversal, oficinas, gerenciamento de equipamentos, etc

Rio de Janeiro, 10 de Junho de 2007

Assinam esta carta as seguintes instituições e coletivos:

Observatório de Favelas/RJ, Cinema Nosso /RJ, TV Morrinho /RJ, Ascine / RJ, ABD&C / RJ, Cinemaneiro/RJ, Bem TV/RJ, Rede Jovem de Cidadania (Associação Imagem Comunitária) /MG, Juventude de Atitude (Associação de Imagem Comunitária) /MG, Favela é isso aí / MG, Kinoarte-Londrina /PR, Associação Quilombola de Conceição das Crioulas-PR, Movimento Cultural Arte e Manhã – Caravelas /BA, Auçuba – Comunicação e Educação – Recife /PE, Vídeo nas Aldeias – Rio Branco/AC, Festival Um Amazonas /AM, Amacine Futuros Cineastas / AM, Ação Jovem Indígena /MS, AntharesMultimeios/SP, Associação Kinoforum/SP, Cinema de Guerrilha / SP, Instituto Criar de TV e Cinema /SP, Ong Ação social Pankararú/SP, Aldeia-Fortaleza /CE, Associação Cultural Faísca – Riacho Fundo/ DH, Centro de Referência Undergrond-DH, Rede terceiro Setor /Rj, UFRJ /RJ.

Manifesto da Companhia Brasileira de Cinema Barato (CBCB)

Os latifundiários do audiovisual brasileiro, que durante anos ditaram uma fórmula milionária e excludente, cultivando um sistema que só eles, através de mamatas patrocinadas pela maquina governamental, transformaram não só o cinema e televisão, mas sim todo o audiovisual, em um clube fechado onde só os filhos da elite, os abastados podiam frequentar, vem mudando radicalmente.

Hoje, o audiovisual, tendo em vista o novo modelo de plataforma que o mundo desenvolveu, continua aperfeiçoando, e que o Brasil, antenado com essa nova tecnologia, vem desenvolvendo, para que aqueles rejeitados, enfeitados, os filhos dos guetos, das favelas e das periferias, pudessem ter a oportunidade de expor sua visão, através de um novo sistema barato de captação de imagens.

Fazendo com que um movimento de realizadores do audiovisual se unissem para concretizar, a Companhia Brasileira de Cinema Barato (CBCB), mais que uma simples produtora, uma realizadora dos anseios populares, que os poderosos sempre mostraram sob seu domínio e ponto de vista, vem hoje mostrar que o povo é mais que um simples personagem e sim um realizador de audiovisual de qualidade indiscutível e que se não for superior a dos antigos reis do audiovisual arcaico, da era dos dinossauros, pelo menos mostra uma criatividade a toda prova, de cineastas atores e técnicos escondidos em lugares onde a política audiovisual não descobriu. O CBCB também trabalhara para difundir um audiovisual de qualidade, mas, sem transformar a produção em uma epopéia de milhões.

Onde o produto final, realizado através de meios simples e acessíveis, digitais ou não, para qualquer pessoa que queira transformar suas ideias em produto audiovisual. A distribuição, entrave primordial, para aqueles que cerceiam os realizadores pobres, fazendo também não chegar ao publico obras populares, transforma em trincheira, para quem exhibe, continuar exibindo e quem não exhibe, continuar no anonimato sem ter visualização de seu trabalho, será quebrado. Através de uma distribuição democrática, popular e livre de acesso fácil, através da internete, cineclubes, bancas de jornais, reembolso postal, camelôs, exibição em escolas, fabricas, presídios, entidades religiosas,

ONGs, associações, venda direta ao público, salas de exposições digitais ou em qualquer outro meio, existente ou a ser criado, de acesso fácil, barato e popular. Nossa meta é que, não necessariamente só aqueles que trabalham com audiovisual façam filme, mas sim, qualquer pessoa sendo artista plástico, pintor, escultor, intelectual, professor, artistas, políticos, trabalhadores autônomos, profissionais liberais, médicos, advogados, portadores de necessidades especiais, garis, pedreiros, motoristas, donas de casa, desempregados, crianças, jovens, adultos, idosos, de qualquer raça, cor, credo, conotação sexual, enfim, que todos possam expressar sem nenhuma censura, pré ou pós definida, de seus anseios, sonhos e reflexões, através da CBCB.

Não iremos revolucionar, nem mudar o mundo, mas podemos mostrá-lo através de uma nova ótica.

OS MANDAMENTOS DA CBCB:

- 1 – Um roteiro de qualidade
- 2 – Não se prender a formulas preconcebidas
- 3 – Criatividade na captação de imagens
- 4 – Filmar com qualquer tipo de console
- 5 – Todos serem multiplicadores
- 6 – Nenhum tema ser tabu
- 7 – Todos fazerem tudo
- 8 – Parcerias
- 9 – Não alugar equipamento, inventar
- 10 – Distribuição barata e popular

Assinam este manifesto:

Marcelo Yuka, Leandro Firmino da Hora, Kátia Lund, Paulo Lins, Cavi Borges, JulioPecly, Renato Martins, Perfeito Fortuna, Marcio Grafite, Pablo Cunha, Paulo Pons, José Antonio da Silva, Paulo Silva, Carlos Jasmim, Slow, Michel Messer, Mariana Vitarelli, Virginia Corsini, Natalia Lage.

Instituições que apoiam este manifesto:

Cinema Nosso, Cavideo, Boca de Filme, Cine Guandu, cine clube Mate com Angu, Circo Voador, Fundação Progresso.

Fórum de Experiências Populares em Audiovisual 2008

O movimento de audiovisual nas periferias é altamente plural e atravessado por características as mais variadas possíveis, dependendo da faixa etária, região, metodologia e mesmo do que se entende por periferia no Brasil. Desde junho de 2007 ele vem se aglutinando em torno do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual ou simplesmente FEPA. Por ser um Fórum ainda em vias de construção, seria muito precipitado definir objetivamente o que ele é, mas isso, ao contrário de ser um problema, é sua principal virtude. O FEPA está sendo construindo de baixo para cima, tentando mobilizar experiências de audiovisual nas periferias de todo o Brasil para discutir o que vem a ser esse movimento, como ele pode contribuir de forma articulada para a construção de políticas públicas no setor audiovisual.

Não é um esforço simples devido à heterogeneidade das experiências, mas é um esforço necessário para que esse movimento tenha impacto global nas estruturas de comunicação do país. Mesmo com tão pouco tempo o FEPA já conseguiu produzir uma carta de recomendações e reivindicações que chegou até a secretaria do audiovisual do Ministério da Cultura. O resultado foi um convite da secretaria para que o Fórum ocupasse uma cadeira no Conselho Consultivo da SAV e o lançamento de um edital de produção para alunos e ex-alunos de projetos sociais com foco na formação em audiovisual. Em agosto de 2007, em encontro realizado na Mostra Kinoikos, chegou-se a um consenso preliminar do que é o Fórum e sua missão:

Quem é parte integrante do FEPA?

Organizações Não Governamentais, Pontos de Cultura, Coletivos Populares que desenvolvem atividades na área de formação, produção e exibição audiovisual.

Sua missão: refletir sobre a atividade dessas experiências e contribuir para a criação de políticas públicas e privadas com o objetivo de ampliar o seu potencial transformador e democratizante. Seus três braços: 1 – fomento à produção e exibição da produção popular; 2 – profissionalização e geração de renda para jovens formados em oficinas e cursos populares de audiovisual; 3 – educação audiovisual.

Editais e Leis de Incentivo para produção audiovisual[2]

LEIS FEDERAIS

Lei do Audiovisual

Lei 8685/93 e Decreto 974/93A lei deve funcionar até o exercício fiscal de 2003.

Os contribuintes do Imposto de Renda podem deduzir integralmente os valores investidos em obras audiovisuais aprovadas pelo Ministério da Cultura, pela compra, no mercado de capitais, de Certificados de Investimento da obra escolhida. O limite para abatimento é de 3% (pessoa jurídica) ou 5% (pessoa física) do tributo devido. O investidor torna-se sócio da produção, com participação nos lucros. O investimento pode ser deduzido como despesa operacional. O artigo 3º da lei permite que empresas estrangeiras do setor de distribuição com operação no Brasil invistam até 70% do valor do imposto sobre remessa de lucros em co-produções no País.

Quem pode inscrever projetos: empresas brasileiras de produção independente.

Condições: podem ser inscritas produções não-publicitárias, cuja matriz original seja em película ou em vídeo, com definição mínima de 1,2 mil linhas, e projetos de exibição, distribuição e infra-estrutura técnica (exceto reforma, construção ou aquisição de imóveis). Contrapartida mínima de 20%. O incentivo pedido não deve exceder R\$ 3 milhões. No orçamento, devem constar os custos de contratação de intermediários financeiros (até 10% do valor a captar) e de comercialização.

O processo: O proponente (produtor) preenche formulário e apresenta documentação na Secretaria do Desenvolvimento Audiovisual. Parte da documentação pode ser apresentada em disquete (Word e Excel). O proponente indica nome e número de uma agência do Banco do Brasil a sua escolha, onde será aberta a conta especial de captação. A SDAV dá a resposta em 30 dias. É aberta conta de captação, em nome do produtor. É emitido Comprovante de Aprovação do Projeto, válido por

[2] Fonte: <<http://www.telaviva.com.br/leis/audiovis.htm#LEIS%20FEDERAIS>> Acesso em: 14 out. 2009.

360 dias. O proponente contrata uma DTVM (Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários) e solicita autorização para registro de emissão e distribuição pública de Certificados de Investimento à Comissão de Valores Mobiliários (CVM). Pode ser firmada uma garantia de subscrição com a DTVM, que a obriga a conseguir a captação total dos recursos ou cobrir o que não for conseguido, com direito ao incentivo. A CVM aprova o registro em 30 dias. Após concessão do registro, a captação é iniciada. O prazo de distribuição é de 360 dias. O produtor pode cadastrar seu projeto no Sistema Cine/Andima/Cetip, o que facilita as operações rotineiras do mercado de capitais, como o pagamento de dividendos. O contribuinte que optar pelo uso dos incentivos, deposita o valor correspondente à dedução na conta de captação e recebe os certificados. O contribuinte faz a dedução do incentivo dado no mês a que se referir o investimento, se apurar o lucro mensal, ou na declaração, se apurar o lucro real anual ou for pessoa física. Os valores depositados, enquanto não tiverem a movimentação autorizada, podem ser aplicados no mercado financeiro. Os rendimentos serão aplicados no próprio projeto. Para movimentar a conta, o produtor deve fazer uma Solicitação de Liberação de Recursos à SDAV. Há três opções em que esse pedido pode ser feito: captação mínima de 80% dos recursos, existência de garantia de subscrição da DTVM ou captação mínima de 60%, com garantia de que as filmagens serão iniciadas até 60 dias após a liberação. Após o início da movimentação, os recursos podem ser transferidos para outro banco, desde que em conta específica do projeto. O produtor presta contas em até 90 dias do final do projeto. Os valores não aplicados podem ser reinvestidos pelos titulares das cotas (em projetos com captação mínima de 60%) ou revertidos para projetos da Funarte.

Lei Rouanet

Lei 8313/91 e Decreto 1494/95

Tem três mecanismos de estímulo: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), que financia até 80% do valor de projetos de entidades sem fins lucrativos; os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), ainda não regulamentados; e os incentivos a projetos culturais (Mecenato). O Mecenato permite que contribuintes do Imposto de Renda deduzam parte dos valores investidos no apoio a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura, no limite de 4% do imposto devido, para

peças jurídicas, e 6%, para peças físicas. Os valores máximos permitidos para dedução são: 30% dos recursos investidos como patrocínio ou 40% como doação (peças jurídicas) e 60% como patrocínio e 80% como doação (peças físicas). O valor total aplicado em cultura pode ser deduzido como custo operacional.

Quem pode inscrever projetos: peças físicas e jurídicas.

Condições: projetos orçados em mais de um milhão de UFIRs têm captação máxima permitida de 80% dos recursos. No orçamento deve constar o item “mídia” (máximo de 20% do valor total). Para os itens elaboração e agenciamento, o limite é 10% em projetos de até R\$ 500 mil, 5% em projetos entre R\$ 501 mil e R\$ 2 milhões, e 1% em projetos acima desse valor. Deve ser declarada a previsão de receitas de comercialização. Apresentar o projeto no mínimo 90 dias antes do início de sua execução.

O processo: O proponente preenche o formulário e apresenta toda a documentação pedida. O ministério dá a resposta em até 60 dias. Não há apreciação subjetiva. Em caso de negativa, o proponente tem 30 dias para recorrer. Com a publicação da aprovação no Diário Oficial da União, o proponente inicia a captação. Para isso, pode contratar agente cultural ou escritório especializado. O contribuinte que decidir investir recebe um documento de autorização, que permite a dedução de parte do investimento realizado no Imposto de Renda. O investidor faz os depósitos de acordo com o cronograma de desembolso incluído no projeto, em conta bancária específica aberta pelo proponente. O patrocinador preenche formulário informando data e valor do depósito e projeto beneficiado, anexa cópia da guia de depósito e remete ao Ministério da Cultura até cinco dias após o repasse. Ao término do exercício, se houver captação parcial, o proponente pode pedir prorrogação do prazo por mais um ano. O ministério tem 30 dias para julgar o pedido, durante os quais o produtor está impedido de captar.

LEIS ESTADUAIS

Bahia

Fazcultura – Programa Estadual de Incentivo à Cultura
Lei 7015/96 e Decreto 6152/97

Empresas situadas na Bahia podem deduzir até 80% do valor investido em projetos aprovados pela Comissão Gerenciadora do Programa Fazcultura, no limite de 5% do ICMS devido. O empresário incentivador deve contribuir com 20% de recursos próprios.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas ou jurídicas de todo o Brasil.

Condições: pelo menos uma parte do projeto deve ser realizada na Bahia, com recursos humanos e materiais disponíveis no Estado.

O processo: O proponente apresenta o projeto em formulário próprio, com toda a documentação pedida, na Secretaria da Cultura. O projeto é analisado tecnicamente na Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Com o aval da Funceb, retorna à Secretaria Executiva da lei, que o encaminha à Comissão Gerenciadora para aprovação final, publicada no Diário Oficial do Estado. Esse processo dura, no máximo, 60 dias. É emitido o Certificado de Enquadramento, formalizando o início da captação. Conquistado o investidor, o produtor procura a Secretaria Executiva, que lhe fornece a Ficha Cadastral do Patrocinador. O patrocinador preenche a ficha, que é encaminhada à Secretaria Executiva. A ficha é analisada pela Secretaria da Fazenda. Com aprovação da Fazenda, é assinado Termo de Compromisso com o patrocinador, aberta conta corrente específica e feita a transferência dos valores. O produtor entrega o termo, com o comprovante do depósito, à Secretaria Executiva, que emite o Título de Incentivo para o patrocinador. No mês seguinte, esse título pode ser utilizado para pagar parte do imposto. O produtor presta contas à Secretaria Executiva em 30 dias após o término do projeto.

Ceará

Lei Jereissati
Lei 12464/95 e Decreto 23882/95

Abrange mecanismos de incentivo fiscal e o Fundo Estadual de Cultura do Ceará, que financia até 80% do custo total de projetos

culturais. Empresas situadas no Ceará podem deduzir parte dos valores investidos em projetos aprovados pela Secretaria de Cultura ou repassados ao Fundo Estadual de Cultura, no limite de 2% do ICMS devido. A empresa pode deduzir 100% do valor investido, no caso de doação; 80% no caso de patrocínio; e 50% no caso de investimento (co-produção).

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas de todo o país.

Condições: Pelo menos uma parte do projeto deve ser realizada no Ceará, com recursos humanos e materiais disponíveis no Estado. No caso do cinema, produtores locais podem captar até 100% do orçamento de seus projetos, enquanto produtores de outros Estados têm o limite de captação de 20%.

O processo: O produtor preenche formulário e apresenta a documentação pedida para apreciação da Comissão de Análise de Projetos (CAP). Se o projeto for aprovado, o proponente pode buscar apoio dos contribuintes. Conquistado o apoio, apresenta uma declaração de aceitação do incentivo, em três vias, na Secretaria da Cultura (Secult). Em cinco dias, a Secretaria da Fazenda verifica a regularidade fiscal do contribuinte e emite os Certificados de Incentivo à Cultura (Cefic). O proponente recebe os Cefics e entrega aos incentivadores, firmando Termo de Responsabilidade com a Secult. O contribuinte paga o valor especificado ao produtor, que emite um recibo com firma reconhecida. O certificado permite que o contribuinte deduza do ICMS o valor nele especificado.

Distrito Federal

Fundo de Apoio à Arte e Cultura e Lei de Incentivo do Distrito Federal

Lei 158/91 e Decretos 14085/92 e 14412/92

Embora regulamentada em 92, a lei só começou a funcionar no segundo semestre de 97.

Empresas situadas no Distrito Federal podem descontar até 20% do valor devido em IPTU ou ISS, ou 5% do valor devido em ITBI, desde que investidos em projetos culturais. O patrocínio pode cobrir os custos totais do projeto.

Quem pode inscrever projetos: pessoas jurídicas estabelecidas na capital federal, inscritas no Cadastro de Entes e Agentes Culturais da Secretaria de Cultura e Esporte (DF).

Condições: mínimo de 50% do orçamento empregado em remuneração de técnicos, produtores e artistas locais. Contrapartida em serviços, doações ou exposições gratuitas para a comunidade.

O processo: O produtor preenche formulário e apresenta a documentação pedida. O Conselho de Cultura do Distrito Federal analisa e aprova o projeto. Com o projeto aprovado, o produtor recebe um Certificado de Captação de Incentivo (CCI), para buscar recursos junto às empresas durante 90 dias, prorrogáveis apenas uma vez. Conquistado o investidor, a Secretaria de Cultura e Esporte emite o Certificado de Incentivo Fiscal (CIF) em favor do mesmo, autorizando-o a efetuar a contribuição diretamente ao empreendedor do projeto por meio de cheque nominal. A dedução acontece no recolhimento do imposto, até 60 dias após a efetivação do incentivo. O produtor cultural assina Termo de Responsabilidade com a secretaria, comprometendo-se a cumprir os prazos e valores apresentados no projeto.

Pernambuco

Sistema de Incentivo à Cultura (SIC)

Leis 11005/93, 11236/95 e Decreto 19156/96 Abrange a Lei de Incentivo (Mecenato) e o Fundo de Incentivo à Cultura (FIC), que tem uma linha de crédito para projetos culturais. Empresas que apoiarem projetos culturais através do Mecenato ou repassarem recursos para o FIC, podem deduzir do ICMS 100% desse valor em caso de doação; 70%, em caso de patrocínio; e 25%, em caso de investimento. O benefício fiscal não deve ultrapassar 3% do imposto devido. O valor da renúncia fiscal é determinado anualmente, levando em consideração a receita oriunda da arrecadação do ICMS, a quantidade da absorção dos recursos dotados no ano anterior e a demanda residual não atendida.

Prazo de inscrição: ilimitado.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas ou jurídicas de todo o país.

Condições: O projeto deve ser executado no todo ou em parte no Estado de Pernambuco ou no Território de Fernando de Noronha. Têm prioridade projetos com contribuintes dispostos a incentivá-lo.

O processo: O empreendedor encaminha seus projetos em três vias, para análise da Secretaria Executiva da Comissão Deliberativa do SIC. A resposta sai em 60 dias. Aprovado, o empreendedor recebe um certificado expedido pela Secretaria da Fazenda que o autoriza a buscar investidores. Se a captação não for conseguida no ano da aprovação, é automaticamente renovada para o ano seguinte. O produtor entrega o certificado ao contribuinte, para que aquele valor seja abatido do ICMS a recolher.

Rio de Janeiro

Lei Estadual de Incentivo à Cultura

Lei 1954/92 e Decreto 20074/94

Devido ao fraco desempenho de captação, está em estudo a formação de um Fundo de Cultura e o aumento do limite de dedução para 5% do ICMS, no caso de produções nacionais, e 2,5% para as estrangeiras.

As empresas do Estado do Rio de Janeiro podem deduzir do ICMS até 50% dos valores investidos em produções culturais. O limite máximo de abatimento é de 2% do imposto devido, no caso de doação ou patrocínio de produções nacionais, e 1% no caso de patrocínio de produções estrangeiras. O patrocinador deve garantir uma contrapartida de 50%.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas. É a única lei que permite a inscrição de produções estrangeiras.

Condições: O incentivo máximo permitido é de R\$ 200 mil para longas e R\$ 120 mil para outros projetos. Despesas de elaboração do projeto (até 10% do orçamento) devem ser especificadas em planilha. Máximo de três incentivadores por projeto. Preferência dada a projetos que mostrem assuntos ligados ao Rio de Janeiro. É obrigatório o lançamento do projeto no Estado do Rio.

O processo: O proponente preenche formulário e apresenta a documentação pedida. A Comissão de Projetos Culturais Incentivados (CPCI), da Secretaria de Estado da Cultura, analisa o projeto e emite o Certificado de Aprovação de Projeto. O certificado autoriza o produtor a buscar o patrocinador. O patrocinador solicita o incentivo junto à Inspetoria Seccional de Fiscalização da Secretaria de Estado de Economia e Finanças de sua região. Em dez dias, a Secretaria das Finanças se manifesta sobre a concessão ou não do incentivo. O processo volta para a

Secretaria de Cultura, que o remete para a Seccional, responsável por acompanhar a aplicação correta dos recursos. O desconto terá início 60 dias após o primeiro repasse de recursos ao produtor cultural.

Rio Grande do Sul

Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais

Lei 10846/96 e Decreto 36960/96

Em apenas seis meses de funcionamento, a lei gaúcha já tem o melhor desempenho do País.

As empresas podem compensar 75% do valor investido em projetos culturais como isenção fiscal, no limite de 3% do ICMS devido por período. Os restantes 25% são a contrapartida do contribuinte.

Quem pode inscrever projetos: pessoa física ou jurídica de qualquer parte do Brasil.

Condições: o projeto deve ser apresentado, no mínimo, 90 dias antes do início de sua execução ou da etapa a ser executada com o incentivo. Toda ou parte da execução do projeto deve ser no Rio Grande do Sul. O produtor cultural deve se inscrever no Cadastro Estadual de Produtores Culturais (CEPC), na Secretaria da Cultura, Setor Lei de Incentivo à Cultura. A aprovação de seu cadastro pela secretaria sai em, no máximo, 30 dias. Não há limite de projeto por produtor, nem de valor do incentivo pleiteado, mas pode ser autorizada a captação de um incentivo menor que o solicitado. O produtor pode captar todos os recursos através da lei e também pode contar com recursos de outras leis.

O processo: O produtor cadastrado apresenta um ou mais projetos, que serão analisados pela Comissão Técnica da Secretaria de Cultura, com parecer final do Conselho Estadual de Cultura. A resposta sai em 30 dias. Aprovado, o prazo de captação autorizado é de 60 a 90 dias, podendo ser prorrogado uma vez. Identificado o patrocinador, o próprio produtor cultural apresenta, à secretaria, a documentação e o formulário preenchido pela empresa contribuinte, acompanhado de anuência, por escrito, de que o incentivo será concedido. A empresa recebe uma certidão que a habilitará ao benefício fiscal. Ela vai descontando os valores mensalmente até atingir o total incentivado, sem ultrapassar 3% ao mês. Antes de iniciar o projeto, produtor, patrocinador e Estado

firmarão um Termo de Compromisso, com prazos, condições e formas de controle de sua execução.

Mato Grosso

Lei Hermes de Abreu

Lei 6702/95 e Decreto 963/95

Contribuintes do ICMS podem abater até 3% do imposto devido se investirem em projetos culturais.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas de todo o país.

Condições: realização no Mato Grosso. Contrapartida mínima de 15% do orçamento.

O processo: O produtor preenche formulário e apresenta documentação. O projeto é aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura. O prazo para captação é de 90 dias. Conseguindo o investidor, o produtor recebe um certificado, que é entregue à empresa. A empresa apoiadora utiliza o certificado para pagar seu imposto.

São Paulo

Lei Estadual de Incentivo à Cultura (Linc)

Lei 8819/94 e Decreto 40981/96

A Linc não é uma lei de incentivo fiscal. Ou seja, os recursos distribuídos através dela não tem nenhuma ligação com impostos, originando-se no orçamento normal da Secretaria de Estado da Cultura.

Os projetos concorrem ao financiamento de até 80% do seu custo total. O valor máximo do financiamento é de R\$ 200 mil. São aceitos projetos das áreas de distribuição, exibição e reforma e construção de espaços públicos na área audiovisual.

Quem pode inscrever projetos: pessoa física ou jurídica domiciliada no Estado de São Paulo.

Condições: projetos realizados em São Paulo. O projeto deve ter boa avaliação quanto ao mérito cultural, currículo dos artistas e técnicos, caráter inovador, importância para o patrimônio cultural, efeito multiplicador, participação da comunidade, viabilidade técnica e orçamento adequado aos preços de mercado.

O processo: O produtor retira o edital na Secretaria de Estado da Cultura. Preenche o formulário e apresenta a documentação. O projeto

é avaliado pelo Conselho de Desenvolvimento Cultural. Se aprovado, o proponente tem 30 dias para apresentar a comprovação de que dispõe da contrapartida mínima exigida (podem ser recursos de outras leis, desde que especificados) e demais documentos. É assinado contrato concedendo o incentivo. A liberação dos recursos obedece a ordem cronológica da assinatura dos contratos, respeitada a disponibilidade financeira.

LEIS MUNICIPAIS

Aracaju (SE)

Lei Municipal de Incentivo à Cultura

Lei 1719/91 Pessoas físicas ou jurídicas domiciliadas em Aracaju podem descontar dos tributos municipais em geral parte dos valores investidos em projetos culturais, até o limite de 20% do valor de cada tributo. O valor máximo de abatimento é de 100% do investido em doação, 70% em patrocínio e 50% em investimento.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas de todo o Brasil.

Condições: A obra deve ser apresentada em Aracaju e executada, no todo ou em parte, no município. Têm prioridade projetos apresentados com cartas de intenção de contribuintes interessados em apoiá-los.

O processo: O projeto inscrito passa por uma comissão de averiguação. Aprovado, após homologação do prefeito, o empreendedor recebe um Certificado de Incentivo Fiscal (CIF), com validade de dois anos, que será entregue ao investidor que decidir apoiá-lo. O investidor usa o certificado para pagar parte do imposto, com desconto do valor de face proporcional ao tipo de apoio escolhido.

Belo Horizonte (MG)

Lei Municipal de Incentivo à Cultura

Lei 6498/93 e Decreto 9497/98

A lei da capital mineira, em funcionamento desde 95, teve nova regulamentação em janeiro de 98. Produtores podem conseguir recursos por incentivos fiscais ou pelo Fundo de Projetos Culturais (FPC).

Contribuintes do ISSQN podem abater até 20% dos valores devidos, desde que investidos em projetos culturais.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas.

Condições: Projetos com execução total ou parcial em Belo Horizonte. Projetos especiais (orçamento superior à R\$ 100 mil) devem oferecer contrapartida mínima de 20%. Projetos correntes (os demais), contrapartida de 10%. O captador de recursos pode receber, no máximo, 5% do valor de captação aprovado.

O processo: O produtor preenche formulário e apresenta a documentação necessária. A CMIC faz a análise técnica do projeto e define o percentual de incentivo. É emitido Certificado de Enquadramento, válido por seis meses, prorrogável uma vez. Tem início a captação. Os investidores interessados requisitam qualificação à CMIC. O produtor solicita a emissão de um ou mais Certificados de Incentivo Fiscal (CIF), que serão repassados aos investidores. O investidor deposita o valor incentivado em conta do projeto. A dedução da primeira parcela é feita em até dois meses do recebimento do CIF. O próprio contribuinte calcula as deduções mensais. Os recursos da conta podem ser aplicados no mercado financeiro pelo produtor. Os rendimentos reverterem para o próprio projeto. O produtor movimenta sua conta após captação mínima de 20% e assinatura de Termo de Compromisso. A partir da emissão do primeiro CIF, o produtor tem um ano para finalizar o projeto. Os saldos finais das contas serão transferidos ao FPC. Projetos que não tenham conseguido captação, especialmente experimentais e comunitários, podem se candidatar aos recursos do fundo.

Curitiba (PR)

Lei Municipal de Incentivos Fiscais à Cultura

Até dezembro de 97, vigorou a Lei Complementar 3/91. Em 1998, entra em vigor a Lei 15/97.

A lei da capital paranaense passa por uma reavaliação. O novo texto foi aprovado em 15 de dezembro de 1997 e a nova regulamentação deve sair ainda este mês. Além dos incentivos fiscais, Curitiba conta com um Fundo Municipal de Cultura.

A dedução de até 20% do IPTU e ISS devido, para as empresas que apoiarem projetos de pessoas físicas ou jurídicas domiciliadas em Curitiba, será mantida. A partir de agora, as empresas poderão abater 85% do valor investido. O limite anterior era de 70%. As inscrições

devem ser reabertas em março, com prazo ilimitado para o Mecenato, e definido por períodos, no caso do Fundo Municipal de Cultura.

Porto Alegre (RS)

Fumproarte – Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural

Lei 7328/93 e Decreto 10867/93 Porto Alegre não tem uma Lei de Incentivo Fiscal. A verba para os projetos vem do orçamento da Secretaria de Cultura.

Os projetos concorrem ao financiamento de até 80% de seu custo total.

São abertos dois editais por ano. Prazo de inscrição: inscrições para o primeiro Edital de 98 abertas até 13 de março. O segundo edital do ano deve ficar aberto de 4 de maio a 26 de junho. Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas de todo o país. Condições: realização em Porto Alegre.

O processo: O produtor preenche formulário e apresenta a documentação pedida no edital. Os projetos são analisados pelo Comitê Assessor, que verifica a adequação às normas do edital, e pela Comissão de Avaliação e Seleção (CAS), que define quais projetos serão realizados.

Rio de Janeiro (RJ)

Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Cidade do Rio de Janeiro
Lei 1940/92 e Decreto 12077/93

As empresas investidoras podem abater até 20% do ISS devido se investidos em projetos culturais.

Condições: O limite do incentivo é de 180.576 UFIRs para projetos especiais (que tratem de temas inéditos ou contribuam para a imagem do Rio de Janeiro) ou 120.382 UFIRs, para outros projetos. Contrapartida de 25% dos recursos (especiais) ou 50% (normais). São aceitos projetos de distribuição, comercialização e exibição em cinema, e de distribuição e exibição através de sistemas telemáticos de vídeos.

O processo: O proponente preenche ficha de inscrição na Rioarte e apresenta os documentos pedidos. O projeto inscrito passa por um relator, um revisor e uma controladoria. Depois, é apreciado pela Comissão Carioca de Promoção Cultural, que enquadra o projeto, aprova seu orçamento e define a categoria (especial ou normal). O proponente recebe

o Certificado de Enquadramento, válido por um ano, e inicia a captação. O produtor cultural assina um Termo de Compromisso com o contribuinte conseguido, no qual se compromete a realizar o projeto conforme as condições estabelecidas e tem a garantia de receber os recursos para a execução conforme o cronograma de desembolso. O contribuinte recebe a Autorização de Transferência de Recursos, que especifica os valores que poderá utilizar para abater do ISS. É aberta conta vinculada ao município, em banco oficial. Os valores são depositados em datas estabelecidas segundo o cronograma. Cada parcela é liberada após prestação de contas da parcela imediatamente anterior.

São Paulo (SP)

Lei Mendonça

Lei 10923/90 e Decreto 29684/91A crise financeira enfrentada pelo Município de São Paulo atingiu a Lei Mendonça. Há atraso no repasse de benefícios fiscais para alguns investidores e indefinição quanto ao valor da renúncia fiscal para 98. Alguns projetos inscritos no ano passado sequer foram analisados. Essa situação pode comprometer parte da verba destinada para o atual exercício. A publicação do edital pode ser adiada ou cancelada.

Pessoas físicas ou jurídicas contribuintes do IPTU e ISS no Município de São Paulo podem deduzir até 20% do imposto devido, abatendo 70% dos valores investidos em projetos culturais. O contribuinte pode usar os dois impostos simultaneamente.

Quem pode inscrever projetos: pessoas físicas e jurídicas.

Condições: Há sempre um valor mínimo e máximo que pode ser captado por projeto. No último edital, o mínimo foi R\$ 10 mil e o máximo, R\$ 1 milhão. Têm prioridade os projetos que contenham a intenção de apoio.

O processo: O produtor formata e inscreve os projetos de acordo com o edital. A Comissão de Averiguação e Avaliação de Projetos Culturais (CAAPC) faz uma pré-qualificação e emite um Certificado Declaratório que permite ao proponente buscar recursos, no prazo máximo de 180 dias. Até o final desse prazo, o produtor deve apresentar um Contrato ou Termo de Compromisso do incentivador, bem como a documentação pedida em edital, solicitando a aprovação final. Caso não consiga encontrar os investidores, pode pedir nova pré-qualificação.

Aprovado nessa segunda fase, o empreendedor acerta o apoio com o contribuinte e assina um Termo de Responsabilidade com a Secult, com prazos e custos. A Secretaria das Finanças analisa a regularidade fiscal do contribuinte. O contribuinte faz um depósito em conta bancária do projeto e recebe um certificado, válido por dois anos, que pode ser utilizado no momento do pagamento do tributo. Na hora do pagamento do tributo, o certificado terá 70% de seu valor de face.

Teresina (PI)

Lei Arimatéia Tito Filho

Lei 2194/93 e Decreto 2308/93

A lei da capital piauiense deve funcionar no sistema de Mecenato até a implantação de um Fundo Municipal de Cultura, prevista para abril deste ano. Então, o Mecenato será extinto. O Fundo financiará, integral ou parcialmente, projetos culturais aprovados por um Conselho Municipal de Cultura. Os recursos do novo sistema virão de doações da iniciativa privada, sujeitas a abatimento dos tributos municipais, do orçamento da própria prefeitura e de uma parcela da receita dos projetos financiados. Pessoas físicas e jurídicas domiciliadas no município podem abater os investimentos realizados em projetos culturais do ISS e IPTU, até o limite de 20% do valor devido.

Quem pode inscrever projetos: pessoa física ou jurídica domiciliada no Piauí.

Condições: O projeto deve ser de interesse cultural para o município e envolver, quando possível, profissionais do Estado.

O processo: O proponente preenche o formulário e apresenta o projeto, que será avaliado por uma Comissão Normativa. Se aprovado, a Comissão emite o Certificado de Projeto Cultural (CPC), assinado pelo presidente da Fundação Monsenhor Chaves e pelo secretário das finanças do município. Com o CPC nas mãos, o produtor pode buscar os patrocinadores durante o exercício fiscal em que o projeto foi aprovado. O patrocinador repassa o dinheiro ao produtor e recebe da prefeitura, em até 72 horas, o reembolso de 50% do valor repassado. O patrocinador recebe a metade restante do incentivo após a conclusão do projeto e a prestação de contas. Se o produtor não conseguir captar os recursos no ano da aprovação do projeto, pode solicitar renovação dos certificados para o ano seguinte.

Vitória (ES)

Projeto Cultural Rubem Braga

Lei 3730/91 e Decreto 8607/91A capital capixaba é a pioneira em leis municipais de incentivo à cultura no País. A Lei Rubem Braga entrou em vigência em 1991.

As empresas situadas em Vitória podem abater os investimentos realizados em projetos culturais do ISSQN e IPTU, até o limite de 20% do valor devido.

Quem pode inscrever projetos: pessoa física ou jurídica domiciliada em Vitória.

Condições: projeto realizado em Vitória. Não há um valor máximo determinado por projeto, mas a secretaria recomenda que o incentivo pedido não ultrapasse R\$ 60 mil.

O processo: O projeto apresentado deve ser aprovado pela Comissão de Gerenciamento e Fiscalização (que analisa a adequação da documentação apresentada), pela Comissão Móvel (que analisa o mérito artístico/cultural do projeto) e pela Comissão Normativa (que dá o parecer definitivo sobre a concessão ou não do incentivo e decide o valor incentivado). Após a aprovação, o produtor recebe bônus da prefeitura no valor incentivado. Procura as empresas situadas no município e pode trocá-los por um cheque com o valor do apoio. A empresa utiliza os bônus para pagamento dos impostos.

Sobre a autora

Daniela Zanetti é doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Letras pela Universidade Mackenzie e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da UFES e atualmente é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades na mesma instituição.

