

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS

DANIELA ZANETTI

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

Salvador

2010

DANIELA ZANETTI

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

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador

2010

Para meu filho, Benjamin.

AGRADECIMENTOS

Como é de se supor, uma tese 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 acompanhamento e a disponibilidade de minha orientadora Maria Carmem Jacob de Souza, bem como a constante ajuda e estímulo 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 (Nanook), importantes espaços de interlocução, pelas observações, críticas e sugestões sobre meu trabalho. O carinho e acolhimento dos amigos que fiz durante o período em que passei no PósCom/UFBA também foram essenciais nessa trajetória.

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.

Sou grata ainda ao meu companheiro Alexandre, que comigo divide inquietações teóricas e também existenciais, e a minha família (Maria, Daniel, Giovani e Bruno), que sempre me incentivou.

Por fim, agradeço ao apoio do CNPq, instituição que me concedeu a bolsa de estudos para a realização do doutorado.

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

RESUMO

Este trabalho examina o cinema da periferia enquanto fenômeno resultante do crescente uso de práticas audiovisuais por parte de moradores e representantes das favelas e periferias das grandes cidades brasileiras. Essa produção tem se ampliado nos últimos anos em função do surgimento de inúmeras oficinas de inclusão audiovisual voltadas para jovens de comunidades de periferia, e ganhado certa projeção através da ampliação do circuito exibidor, que inclui, além da Internet, vários festivais de cinema e vídeo dedicados a esse tipo de produção específica. Para tanto, o propósito de analisar as narrativas de algumas produções deste cinema de periferia (a maioria curtas-metragens) 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, tornam visível esses espaços e acionam e/ou (re)elaboram representações sociais já recorrentes, seja na televisão ou no cinema. Além disso, considerando que este cinema da periferia é fortemente alicerçado por um discurso calcado na idéia de auto-representação – o que fica evidente nos textos institucionais dos festivais e dos projetos de inclusão audiovisual –, a análise das obras foi articulada com uma reflexão acerca do reconhecimento social, evidenciando o modo como esses produtos constituem importante instrumento de luta por reconhecimento. 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 e dos modos como as narrativas são construídas.

Palavras-chave: Audiovisual, periferia, narrativas, reconhecimento.

ABSTRACT

This paper examines cinema in the suburbs as a phenomenon resulting from the increase in the use of audiovisual practices by the local residents and representatives of the slums and suburbs of large Brazilian cities. This production has expanded in recent years due to the emergence of numerous audiovisual inclusion workshops directed to young people from communities in the suburbs, and has gained some projection through the expansion of the exhibition circuit, which includes, besides the Internet, several film festivals and videos dedicated to this specific type of production. Therefore, the purpose of analyzing the narratives of some productions of cinema in the suburbs (mostly short films) was to understand the different strategies adopted by filmmakers to tell their stories (real or fictional) which spoke about their own spaces and experiences of everyday life, and how, in this process, these spaces become visible and trigger and/or (re) elaborate already recurring social representations, whether on television or in the movies. Moreover, considering that cinema in the suburbs is strongly grounded by a speech based on the idea of self-representation - which is evident in institutional texts from festivals and from audiovisual inclusion projects. The analysis of these works was combined with a reflection about social recognition, showing how these audiovisual products are an important tool in the struggle for recognition. Audiovisual products exhibited at these festivals make up a heterogeneous set of studies, both in the thematic and esthetic aspect. It is still possible to note a certain standardization of activated representations and the ways in which the narratives are constructed.

Keywords: Audiovisual, suburbs, narratives, recognition.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.....	180
Imagem 2.....	180
Imagem 3.....	182
Imagem 4.....	182
Imagem 5.....	182
Imagem 6.....	182
Imagem 7.....	192
Imagem 8.....	192
Imagem 9.....	193
Imagem 10.....	193
Imagem 11.....	193
Imagem 12.....	193
Imagem 13.....	193
Imagem 14.....	193
Imagem 15.....	201
Imagem 16.....	202
Imagem 17.....	205
Imagem 18.....	205
Imagem 19.....	206
Imagem 20.....	206
Imagem 21.....	206
Imagem 22.....	208
Imagem 23.....	208
Imagem 24.....	215
Imagem 25.....	215
Imagem 26.....	216
Imagem 27.....	233
Imagem 28.....	233
Imagem 29.....	233
Imagem 30.....	239
Imagem 31.....	239
Imagem 32.....	250
Imagem 33.....	253
Imagem 34.....	253
Imagem 35.....	255
Imagem 36.....	255
Imagem 37.....	255
Imagem 38.....	255
Imagem 39.....	256
Imagem 40.....	256
Imagem 41.....	260
Imagem 42.....	261
Imagem 43.....	261

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. BASES PARA UMA COMPREENSÃO POLÍTICA DAS PRÁTICAS DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DA, <i>SOBRE</i> E <i>COM</i> A PERIFERIA.....	27
1.1. O vídeo independente e as transformações no uso social do audiovisual.....	27
1.2. O audiovisual nas periferias e favelas: comunicação, cultura e mercado.....	38
1.3. Políticas públicas no Brasil no campo do audiovisual.....	45
1.4. Práticas audiovisuais como instrumentos de organização discursiva e de visibilidade na esfera pública.....	54
1.4.1. Auto-classificação: construção discursiva e luta por representação.....	60
1.5. Visibilidade e reconhecimento social	65
1.5.1. Três abordagens sobre a questão do reconhecimento.....	66
1.5.2. Aproximações entre produção audiovisual, construção de identidade e justiça social.....	74
2. UM CAMPO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL ESPECÍFICO: PERIFÉRICOS OU INCLUÍDOS?.....	78
2.1. O campo como lugar de organização interna e de disputas simbólicas.....	81
2.2. Produção independente e núcleos de audiovisual em favelas e periferias	88
2.3. Festivais de audiovisual de periferia: espaços de exibição e de legitimação	90
2.4. Organização discursiva: delimitação de práticas e construção de crenças.....	100
2.4.1. Diversidade cultural e identidade coletiva.....	103
2.4.2. Visibilidade.....	115
2.4.3. Audiovisual e tecnologias digitais.....	118
2.4.4. Discriminação, violência e criminalidade	119
2.5. As práticas audiovisuais e a busca por igualdade e reconhecimento	122
3. DAMEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO ÀS CONTRADIÇÕES DO DESENVOLVIMENTO: REPRESENTAÇÕES DAS FAVELAS E PERIFERIAS NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	127
3.1. O cinema como “porta-voz” social.....	129
3.1.1. Cinema militante e o olhar distanciado sobre o povo.....	130
3.1.2. As periferias no cinema brasileiro recente	133
3.2. Inovações na televisão e o redescobrimto do Brasil	151
3.2.1. Teleficção: periferias e favelados no centro das narrativas.....	152
3.2.2. Outros formatos, outras propostas.....	157
3.2.3. A periferia nas grandes emissoras X na periferia das grandes emissoras	158
3.3. Novas representações?.....	162
4. AUDIOVISUAL E ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO: RECONHECENDO OS MÚLTIPLOS TERRITÓRIOS DA PERIFERIA EM SUAS NARRATIVAS.....	165
4.1. Fundamentos para uma análise de produções audiovisuais	165
4.2. Análise audiovisual em perspectiva	167
4.3. A poética do cotidiano em curtas-metragens: cultura da violência X cultura contra a violência	173
4.3.1. Perdas e danos: dramas pessoais e tragédias do cotidiano	175
4.3.2. A cidade, a comunidade, o indivíduo: o reconhecimento das diferenças.....	197

4.3.3. A periferia como cenário, a criança como protagonista	249
4.4. Histórias de pessoas: estética da diversidade e discurso do reconhecimento	263
CONCLUSÃO.....	273
BIBLIOGRAFIA	279
APÊNDICE.....	291

INTRODUÇÃO

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. (Garcia Canclini, 2008:16)

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 em grande parte através dos processos de significação engendrados pela mídia que, num sentido mais amplo, engloba distintas formas de significação através de plataformas textuais e audiovisuais direcionadas a um público mais amplo. 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.

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 a reflexão acerca do reconhecimento social da periferia através do modo como seus representantes a tornam visível publicamente, com o objetivo de 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 através de materiais audiovisuais diversos que circulam em diferentes

plataformas de exibição (festivais e cineclubes, páginas da Web) e que são produzidos e/ou protagonizados pelos próprios moradores destes espaços.

A idéia 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 idéia 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 e Pontalis, 2008). Com base na idéia 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, 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). Também para Guimarães (2002), 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

(...)” (Guimarães, 2002:21). 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 conseqüências 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 Canclini (2008), apresentando uma diversidade social e cultural cada vez maior. 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 idéia 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 diversidade cultural e na heterogeneidade presentes 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 (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, muito 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 idéia 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 medição 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 inclui a Internet e 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, contribuíram 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 de periferia 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 auto-representação 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 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 “auto-representação” 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 *Festival 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 freqüentam 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, excluídos (conceitos que foram sendo retrabalhados e re-significados 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 (muito embora, como se verá adiante, esse termo seja bastante amplo e não se limite 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 selecionados¹.

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 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 Aldeias², 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, e cujas representações interessam a esta pesquisa.

Na etapa de aproximação com o objeto empírico, a metodologia de pesquisa incluiu ainda o levantamento de informações acerca dos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa* através de seus respectivos sites/blogs e outros materiais informativos (fôlderes e catálogos) e entrevistas com os organizadores desses eventos. Também foram feitas entrevistas por e-mail com os realizadores das obras selecionadas, através de questionários individuais, e levantamento de

¹ Em sua primeira edição, o festival *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 festival *Cine Cufa* exibiu 71 filmes na primeira edição, 121 na segunda e 161 produções na terceira edição.

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

Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>

dados acerca dos respectivos núcleos de produção/produtoras em seus sites/blogs institucionais. Todas essas informações serviram para se compreender o modo de organização discursiva no interior deste campo de produção audiovisual e como seus agentes se posicionam e classificam a si mesmos em relação aos demais produtores audiovisuais. Essa é também uma maneira de atentar para a relação entre os festivais e seus sistemas de premiação, os produtores/realizadores, os filmes e as tendências temáticas e as estratégias narrativas mais recorrentes.

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, seja através de festivais e mostras, seja 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 as demandas dos festivais: que tenham qualidade enquanto produto audiovisual, mas que também sejam pertinentes à filosofia dos festivais. 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, ou ainda a projetos de educação audiovisual voltados para jovens de comunidades pobres. Desse modo, a “auto-representação” 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 festival *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 idéias, 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 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 e de editais públicos e da ampliação de espaços alternativos de exibição (festivais e mostras, internet, canais de televisão públicos e educativos³ etc.). Desse modo, emerge um debate em torno do conceito de periferia, principalmente por conta de manifestações artísticas que ganham

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 no Canal Futura. 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 destes locais. Fonte: www.observatoriodefavelas.org.br

cada vez mais espaço na mídia, como a música (hip hop, funk), as artes plásticas (grafite), um tipo de literatura “marginal” (como aquela produzida pelo escritor Ferréz e pelo poeta Sérgio Vaz).

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* (Record) incorporou na trama o universo do tráfico de drogas numa favela, enquanto *Cara a Cara* (Globo) retratou o cotidiano de um grupo de moradores da “comunidade” da Portelinha. Outras experiências optaram por uma abordagem marcadamente diferenciada sobre a periferia ao investir num discurso positivo, associado às idéias 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 quadro *Minha Periferia*, apresentado por Regina Casé e exibido no Fantástico; 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 etc., que falam *sobre* as periferias urbanas e que são feitos *pelos* próprios moradores desses “territórios de periferia”, principalmente situados nas regiões metropolitanas. A Rádio Favela de Belo Horizonte (www.radiofavelafm.com.br), o site do Observatório de Favelas (www.observatoriodefavelas.org.br), o grupo Nós do Morro (www.nosdomorro.com.br), o projeto Imagens do Povo (www.imagensdopovo.blogspot.com), o documentário *Falcão, Meninos do Tráfico* (2006) e o Prêmio Hutúz de Hip Hop, produzidos pela Central Única das Favelas (CUFA), são alguns exemplos bem-sucedidos⁴. Hoje muitos espaços considerados de periferia já dispõem de seus próprios canais de comunicação e 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”,

⁴ Uma lista com diversas iniciativas que incorporaram oficinas de inclusão audiovisual está disponível em Anexos.

mesmo que a partir de diferentes abordagens e apropriações do termo. É a partir dessa apropriação que se introduz a idéia de periferia como *lugar-conceito*, um lugar que, nas narrativas, muitas vezes funciona como elemento nuclear.

Uma abordagem diferenciada, 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 “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 auto-representação 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)⁵, 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).

Ao longo da investigação, algumas hipóteses de pesquisa puderam ser verificadas:

- i. É nos centros urbanos que hoje se expressa 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 (traduzida sob a idéia de diversidade cultural ou de pluralidade de vozes), o que corrobora para estabelecer uma tensão entre o que é visto, percebido e vivenciado nos diferentes espaços das cidades;
- ii. A existência dos festivais de cinema de periferia não apenas possibilita uma maior circulação de produções audiovisuais específicas *de* e *sobre* as periferias e favelas (contribuindo para dar maior visibilidade a seus realizadores dentro do campo do audiovisual), mas essencialmente favorece a efetivação de um discurso sobre o conjunto dessa produção, que em parte se sustenta na idéia de reconhecimento social;
- iii. Haveria uma relação entre quem faz o filme de periferia hoje – os realizadores que de alguma forma se especializaram neste campo de produção simbólica –

⁵ 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” (2004:19). 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.

e o conjunto de representações sobre as periferias e favelas que são desenvolvidos nesse contexto. 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 de periferia, a compreensão política deste 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. É graças a essa articulação que passou a ser dispensável a figura do realizador-intelectual como sujeito que outrora assumia para si a responsabilidade de “mostrar” a sociedade;

- iv. Os critérios de avaliação e análise da dimensão interna desses materiais levam em conta suas condições de produção, sem as quais não é possível considerar sua especificidade no interior do campo audiovisual. Apesar de ser uma produção heterogênea, é possível verificar certas recorrências temáticas e narrativas, através das quais é possível depreender algumas estratégias de auto-representação. Existiria 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 “auto-retrato” de grupos ou espaços sociais, e mais um investimento na linguagem audiovisual para tratar de aspectos do cotidiano, por vezes circunscritos à esfera pessoal.

A primeira parte desta pesquisa 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 sócio-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 primeiro 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 cinema) de periferia, de modo a permitir uma abordagem política desse fenômeno, que de modo geral se baseia na idéia de “direito à auto-representação”. Para tanto, busca uma aproximação entre os conceitos de lutas simbólicas proposto 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 segundo capítulo caracteriza os festivais de “cinema de periferia” e discorre sobre seu posicionamento no contexto da produção audiovisual independente. Defende-se nesta 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 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 discorremos 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 estes 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 terceiro 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 e Ivana Bentes, entre outros. O objetivo é compreender alguns dos principais discursos existentes em torno das representações históricas do “excluído social” 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 “comerciais”, 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 quarto e último 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 de mundo narrativo, 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 idéia 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 auto-representação se efetiva enquanto estratégia de representação de uma diversidade cultural e enquanto discurso calcado nas idéias de reconhecimento das diferenças, aspectos cada vez mais constitutivos das sociedades contemporâneas.

1. 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 idéia de direito à auto-representação e à produção e difusão de discursos próprios por meio da linguagem audiovisual.

1.1. 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 este processo e, de certo modo, foi acompanhado por mudanças de cunho ideológico, que marcam a trajetória do vídeo: de instrumento de “contra-informação”, 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, este 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 vinte 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 subcampo 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, como 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 70 e 90) 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 nestes 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 sócio-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, idéias 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 auto-representação. 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 auto-definição, 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, 1997:192). 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 na 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, 1989:29)⁶. Fachine (2007b) também reforça esta tendência:

⁶ O discurso (muitas vezes bastante otimista) em torno das potencialidades “revolucionárias” no campo da comunicação e da informação proporcionadas pelo VHS encontra certa similaridade com o discurso contemporâneo sobre as novas tecnologias digitais, especialmente àquelas relacionadas aos dispositivos de captação, edição, exibição e circulação de sons, imagens e textos. Há três décadas, defendia-se a idéia de que o videocassete poderia ser usado como um meio de “contra-poder”, 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, 1999a). 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 que contribui para mudar também os modos de organização e de atuação dos movimentos sociais.

Apesar da influência formal e temática dos precursores da *guerrilla 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. (Fechine, 2007b:99).

Ainda nos anos 80, 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, mobilizam-se para estabelecer mecanismos de contestação e organização: greves e manifestações, fortalecimento de associações, comunidades eclesiais de base, sindicatos e outros movimentos comunitários (Santoro, 1989:31).

Para Santoro (1989), alguns fatores possibilitaram a explosão do uso do vídeo na América Latina neste período, como a boa infra-estrutura 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. Este 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 desta mesma década também intensificou as “manifestações de comunicação ao nível das bases sociais, isto é, da comunicação popular” (1989:59). 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 (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”⁷. 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, 2001:9).

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: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.

⁷ Texto de apresentação da ONG Vídeo nas Aldeias. Disponível em:
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php>. Acesso em 15 de outubro de 2009.

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). Este 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 exibições dos programas se baseariam nesse princípio político social de ‘comprometimento’ com a perspectiva crítica da realidade social” (Romano, 1990:117). 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 nesta 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 80, 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, 1990:104).

Durante as décadas de 80 e 90, 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 Macoronga, TV Rocinha, entre outras iniciativas (Santoro, 1989; Peruzzo, 2000; Lima; Capparelli, 2004). Muitos desses projetos recebiam financiamento através de cooperações 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 aos poucos passaram a dar mais espaço a temas sociais, como será ressaltado no capítulo três. Esse novo cenário, que se estabeleceu nos anos 90, levou as produtoras de vídeo popular a modificarem suas estratégias de comunicação e de auto-sustentabilidade. (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” (2007b:100), 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: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 de alguma forma 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 auto-crítica 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?” (2007b: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 auto-referencialidade, 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, 2005:93). 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:5). Este crescente interesse pela diversidade cultural brasileira (aspecto que de certa forma foi incorporado ao mercado de bens simbólicos) é, portanto, um elemento que também incentivou o crescente interesse pela abordagem do universo das favelas e periferias brasileiras 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 e 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 experimental⁸.

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, 2007:5).

Outro destaque deste 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 país⁹.

Como veremos no quarto capítulo, o que se desenvolveu a partir do final dos anos 90 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 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

⁸ Para saber mais sobre as inovações trazidas pela produtora Olhar Eletrônico e outros movimentos do vídeo no Brasil ver: MACHADO, Arlindo (Org.) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

⁹ Informações sobre o programa disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252660,00.html> Acesso em: 12 de agosto de 2009.

pluralidade de programação e absorção de produtos de realizadores independentes de forma mais ampla e permanente, muito embora tenham surgido alguns avanços nesse setor¹⁰.

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 este 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 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 este 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).

¹⁰ 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, Venício A.; CAPPARELLI, Sérgio. **Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização**. São Paulo: Hacker, 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” (2004:67) – 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 campo do audiovisual, a sociedade civil organizada e o público em geral.

1.2. 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). Alguns destes 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. Este novo cenário possibilitou também uma ampliação dos usos destes 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 destes 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 sócio-culturais 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 destas 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. (...) ¹¹

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.

Note-se uma grande ênfase na questão do acesso ao “saber fazer” audiovisual, da inserção neste 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

¹¹ Esta 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.

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 assembleias, reuniões, atos públicos, etc; encaminhamento de reivindicações (Gohn, 2007:266). Segundo Gohn (2007), estas 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. Esse “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. Este é um aspecto que deve ser discutido, pois existe o risco de toda essa diversidade ser reduzida ao estereótipo da “periferia legal” 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.

Neste 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 Ferréz¹² e o poeta Sérgio Vaz¹³ 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

¹² <http://ferrez.blogspot.com/>

¹³ 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. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/comunidade/gd030505b.htm>. Acesso em 15 de março de 2009.

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 fonográfica¹⁴.

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 idéias, mas também para garantir poder de mobilização, interna e externa. 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, 2007:253)

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), este “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 de certa forma também absorvida pela mídia, que se apropria da idéia de “cultura” da periferia, da favela

¹⁴ 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) e HERSCHMANN (2005).

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 em grande parte 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/audiovisual¹⁵ 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, 1999a: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

¹⁵ 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.

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), e muitas vezes atuando em áreas ainda não atendidas pelo Estado. Foram adotados novos modelos de captação de recursos para garantir a sustentabilidade de projetos sociais e culturais, muitas vezes através de editais públicos e de parcerias com empresas privadas.

Assim como há trinta anos, ainda hoje permanece forte um discurso que defende a necessidade de democratizar a comunicação na sociedade brasileira, mesmo que sustentando reivindicações de outra natureza¹⁶. 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 Internet¹⁷, 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 80, 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

¹⁶ Hoje, uma das principais organizações atuantes na defesa do direito à comunicação no Brasil é o Intervozes – Coletivo Brasil de Comunicação Social (www.intervozes.org.br).

¹⁷ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2008, 56 milhões de pessoas de dez 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 utilizam a Internet. 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 de fevereiro de 2010.

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 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 contribuiu 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 tem 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 sócio-político e econômico. 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 neste 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, 2004:46). A noção de direito cultural ao qual se refere o autor assume diversos contornos, mas de modo geral diz respeito à liberdade de se auto-expressar 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 contemporânea¹⁸. Como veremos a seguir, as próprias políticas públicas se baseiam nesses “pilares”.

1.3. Políticas públicas no Brasil no campo do audiovisual

A produção audiovisual de periferia encontrou condições favoráveis para se desenvolver a partir de um contexto sócio-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 de estudo 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 90/2000¹⁹, 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

¹⁸ 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 sub-aproveitamento 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).

¹⁹ Pesquisa desenvolvida pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) sobre políticas e programas governamentais no campo da cultura apresenta os principais programas implantados pelo Ministério da Cultura no período de 2004-2007, com seus instrumentos de gestão e respectivos problemas. Em geral, a análise aponta que uma das premissas que conduziu as políticas culturais do atual governo investiu fortemente na questão da universalização dos direitos culturais no que se refere ao acesso a bens e na valorização da diversidade, instituindo mecanismos que consolidassem a parceria entre União, estados, municípios e sociedade civil.

Disponível em: http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_16/08_cultura.pdf Acesso em 16 de outubro de 2009.

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 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 (Ipea, 2008).

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, 2008:151).

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 autorais com cor local e uma certa dose de gêneros consagrados. (Nagib, 2006:17)

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 platéia ao redor do mundo, mais “esclarecida” e aberta a novidades, que se ampliava através de festivais e circuitos de exibição alternativos; 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, 2006:16).

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 visto 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, 2006:29), 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* (Ministério da Cultura, 2006) traz de forma clara a adesão a esta 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. (Ministério da Cultura, 2006:13).

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.

Neste 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” (Ministério da Cultura, 2006:21). 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 este 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 Cultura²⁰, 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 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 multimídia²¹.

²⁰ Segundo levantamento sobre as ações do governo federal em diversas áreas, realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (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 MinC, 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, 2008:137).

²¹ Texto sobre o Programa Cultura Viva do site do Ministério da Cultura. Disponível em

Voltadas especificamente para atender o setor de audiovisual, outras iniciativas foram criadas pela Secretaria do Audiovisual (SAV). 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 esta 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 capacitação²².

O incentivo à produção audiovisual fora dos pólos tradicionais de produção, visando à maior diversidade e democratização ao acesso de recursos, também é o objetivo dos programas Revelando os Brasis e DOCTV. O Revelando os Brasis, criado em 2004, é dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes. Já o DOCTV – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – é fruto de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a ABEPEC – Associação Brasileira das Emissoras Públicas Educativas e Culturais – e a TV Brasil/Fundação Padre Anchieta, com o apoio da ABD Nacional Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas. 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

http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/?page_id=104. Acesso em 9 de dezembro de 2008.

²² Fonte: <http://www.cultura.gov.br/site/2009/10/08/edital-cine-mais-cultura-3/> Acesso em 14 de outubro de 2009.

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 Brasil²³, 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 Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) 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 infra-estrutura 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 Secretaria do Audiovisual, 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 Brasil²⁴, 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 lucrativos²⁵.

²³ <http://olharbrasil.cultura.gov.br/> Acesso em 13 de agosto de 2009.

²⁴ Fonte: <http://documentabrasil.abpitr.com.br/index.php> Acesso em 14 de outubro de 2009.

²⁵ 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

Em 2009, foi lançado o Programa Nós na Tela²⁶, 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 (MinC), no âmbito do Programa Mais Cultura, por meio da Secretaria do Audiovisual (SAv) e da Secretaria de Articulação Institucional (SAI), em parceria com a Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCom) e com a Sociedade dos Amigos da Cinemateca.

Outros editais também priorizam a descentralização regional e abrem espaço para diretores estreadores, 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, estreadores 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 Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) 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 idéia era selecionar dez projetos

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).

²⁶ <http://culturadigital.br/nosnatela/> Acesso em 11 de outubro de 2009.

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, este 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 Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, 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 este formato de concursos foi criado, nos anos 90, houve inscrições provenientes de todos os estados brasileiros²⁷.

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 (ver lista de editais em Anexos).

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

²⁷ Fonte: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/05/09/proponentes-de-todos-os-estados-do-pais-inscreveram-projetos-audiovisuais-nos-editais-do-minc/> Acesso em 14 de outubro de 2009.

fomento cultural e para o incremento e organização econômica deste segmento nas diferentes regiões do Brasil²⁸.

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 sócio-culturais existentes não somente entre as diferentes regiões, mas também entre os diversos grupos sociais. Ainda assim, fica evidente que este 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.

1.4. 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.

²⁸ Texto de apresentação da Empresa Brasil de Comunicação. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/tv-publica/>
Acesso em 16 de outubro de 2009.

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), 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 60²⁹. A defesa nesta tese é de que, em invés 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 auto-representação e de posicionamento na esfera da visibilidade pública. A idéia 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

²⁹ 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, Maria da Glória. Teorias dos movimentos sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

situações de discriminação, principalmente dentro de instituições da própria sociedade civil” (Gohn, 2007:125);

- ii. Esses novos movimentos demonstram uma pluralidade de idéias 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 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 (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 se 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, 2001:21). 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 pública³⁰ que se processa o debate público, ou seja, “a contraposição argumentativa, a disputa de interesses mediada pela linguagem, as interações lingüísticas competitivas sobre as matérias de interesse político coletivo” (Gomes, 2003:58). Contudo, é a esfera da visibilidade que pressupõe o processo de mediação, funcionando como espaço de fluxos e trocas discursivas entre indivíduos que de alguma forma estão relacionados com as questões colocadas em jogo. Na modernidade, essa função é assumida pelos meios de comunicação de massa.

O que a idéia 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,

³⁰ Para saber mais sobre as transformações do conceito de esfera pública, ver em: GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004; e GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M. **Comunicação e democracia. Problemas e Perspectivas**. São Paulo: Paulus, 2008.

diz respeito, portanto, a uma forma de participação política mais ampla, principalmente através dos processos de deliberação³¹.

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:

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 seqüestrar 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, 2008:160).

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 também 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 idéia de “emancipação” por meio de práticas simbólicas que envolvem a

³¹ Sobre mídia, processos políticos e deliberação ver: GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M. (2008), GOMES, Wilson (2004a), MAIA, Rousiley C. M (2008), CASTRO, Maria C. P. S.; MAIA, Rousiley (2006).

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 cada vez mais são 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 “auto-representação”: 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 destas 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 – 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.

1.4.1. Auto-classificação: 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 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, 2006:113). 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 tem 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 nomação possuem um poder performativo, uma vez que tem o poder de manipular a estrutura objetiva da sociedade. É por esta 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 desta 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, 2006:122); 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 nestas 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” (2006:123).

As representações, para Bourdieu, são “enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam” (2006:118). Frente a este 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. Neste 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 (2006:120). Neste 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 idéia 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 de alguma forma 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” (2006:113). 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 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” (2006:115). 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, então, 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” (2006:118). Nesse sentido, a *Carta da Mare*³², escrita e divulgada (basicamente pela Internet) durante o primeiro festival *Visões Periféricas*, em 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

³² Documento disponível em Anexos e em:

http://www.observatoriodefavelas.org.br/noticias_antigas/arquivos_noticias/File/Carta_da_Mare_Visoes_Perifericas.pdf Acesso em 16 de outubro de 2009.

produtos audiovisuais, o que de certo modo reforça os objetivos propostos pelos núcleos de produção audiovisual das favelas e 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.

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 Barato³³, 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 mamatas patrocinadas pela máquina 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

³³ Documento disponível em Anexos e em: <http://pauloejulio.blogspot.com/> Acesso em 16 de outubro de 2009.

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 internet, cineclubes, bancas de jornais, reembolso postal, camelôs, exibição em escolas, fabricas, presídios, entidades religiosas, ONGs, associações, venda direta ao público, 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, 2006:116). No entanto, este 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” (2006:117).

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 este reconhecimento exista.

1.5. 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, Axel Honneth e Nancy Fraser, 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, estes 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” (2004:143). Um dos aspectos deste 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 reconhece a luta por respeito e reconhecimento intersubjetivo como o motor último dos conflitos sociais (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” (2006:25). Nessa perspectiva, Taylor, Honneth e Fraser 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

ênfatisa a liberdade individual e a igualdade social, creditando à redistribuição sócio-econômica 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. Nesse sentido, a dimensão moral tem relação com os direitos dos indivíduos, garantidos juridicamente, enquanto a ética está associada à concepção de boa vida, de auto-realização 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.

1.5.1. Três abordagens sobre a questão do reconhecimento

Com foco na questão do multiculturalismo³⁴, Charles Taylor 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” (Taylor, 1994).

No âmbito da esfera pública, há dois tipos de políticas que se baseiam na noção de igual respeito que, para Taylor, mostram-se conflitantes. De um lado, considerando a persistência de desigualdades sociais na esfera sócio-econômica (como ocorre em países como o Brasil), busca-se a igualdade de direitos sociais e econômicos, pressupondo uma espécie de

³⁴ A questão do multiculturalismo, 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 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.

“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, religião, etc. O que está implícito nesta 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, 1994:46)

Charles Taylor recua na história para mostrar como a idéia 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 idéia 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, advém de uma decisiva transformação subjetiva que ocorreu na cultura moderna: a incorporação da idéia 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, 1994:54). Temos, então, no plano íntimo, consciência do modo como nossa identidade pode ser formada ou deformada, dependendo da relação que estabeleço 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, 1994:57).

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, 1994:58)

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 esta singularidade que tem sido ignorada, disfarçada, por vezes assimilada a uma identidade dominante ou da maioria.

Também para Axel Honneth 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, 2003:25). 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, 2003:191-192).

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 evoluem: 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 auto-respeito; 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. 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, “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” (2003:266). Somente adquirindo cumulativamente a autoconfiança, o auto-respeito e a auto-estima, uma pessoa é capaz de se conceber de modo irrestrito como ser autônomo e individuado, e de identificar com seus objetivos e desejos. O autor, portanto, defende que todas as questões de reconhecimento de algum modo estão relacionadas com a auto-estima.

Ainda segundo Honneth, o sentido de solidariedade neste 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” (2003:209). 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 é calcada na auto-realização individual e na compreensão da identidade como possibilidade de auto-realização, que é uma perspectiva adotada também por Taylor. 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:

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 (Honneth, 2003:207-208).

Para Honneth, esta reputação está associada à idéia 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, diferentemente de Taylor e Honneth, 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 sócio-econômicas (de redistribuição) têm suas raízes na estrutura político-econômica da sociedade, e pressupõe 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, 1995:71). 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: 1995:75). 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 neste 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 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;2003). 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; e que, por outro lado, 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 idéia de coletividade e garantir condições intersubjetivas. Ao tentar resolver esse tipo de dilema, Fraser 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 e Taylor, para quem o reconhecimento é entendido como uma questão de ética, de boa vida, Fraser 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 idéia 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 planificadas e coletivas, mas, pelo contrário, a emergência de visões singulares e altamente complexas, multifacetadas (Fraser, 2003:76). 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 de *status* 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, 2007:108).

Desse modo, “as reivindicações por reconhecimento objetivam desinstitucionalizar padrões de valoração cultural que impedem a paridade de participação e substituí-los por padrões que a promovam” (Fraser, 2007:109). A paridade participativa, então, torna-se elemento central na argumentação de Fraser, sendo uma espécie de critério para avaliar e julgar as especificidades das reivindicações por reconhecimento. É nesse sentido que ela defende que este modelo da paridade participativa deva ser aplicado dialógica e discursivamente, através de processos democráticos na esfera pública. A autora não adere à perspectiva de se adotar a auto-estima 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, 2007:126).

Portanto, 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 e Honneth, 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, auto-estima, respeito, igualdade social, visibilidade, diversidade cultural (multiculturalismo) – estão na base da composição discursiva do campo do cinema de periferia, 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.

1.5.2. Aproximações entre produção audiovisual, construção de identidade e justiça social

Para além da possibilidade de se auto-representar, 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 falam³⁵.

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 auto-representação e de visibilidade de determinados grupos sociais e de seus espaços de convivência. A partir disso, a possibilidade de auto-representação 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 auto-representar – e falar em nome de si mesmo – restam somente representações construídas em

³⁵ 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 problematizar seus problemas sociais.

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 criminalidade³⁶. Além disso, considerando o paradigma de construção dialógica da identidade proposto por Taylor, a possibilidade de se auto-representar, 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, isto é, sempre em relação ao Outro.

Uma dimensão desta luta por auto-representação 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. Esta 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 lazer³⁷. Há um discurso que busca tornar legítimo o fato de se viver na periferia, algo que geralmente é visto como 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. Esta 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 estes “novos produtos” tem por meta não apenas tornar seus produtos 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 idéia de estima social, que pressupõe a

³⁶ A maneira como esses padrões de representação são incorporados (ou subvertidos) na produção cinematográfica e televisiva brasileira contemporânea será abordada no capítulo três.

³⁷ 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, o comércio local, são alguns dos aspectos mostrados em algumas produções audiovisuais de periferia, embora estes não sejam os únicos.

valorização das capacidades e propriedades dos indivíduos no interior de uma comunidade de valores, como propõe Honneth.

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 sócio-econômico), 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, contudo, a efetivação deste 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. Neste 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.

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 impediria 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 auto-representação, constituindo lutas por demarcação de diferenças e de identidades próprias e, portanto, em convergência com demandas por justiça social. A luta por auto-representação, 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 deste 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.

2. 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 dessa 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” 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 festivais³⁸, que já em 2006 reunia uma média de 120 eventos anuais em todas as regiões do país³⁹, 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 este 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.

Nesse conjunto de eventos de audiovisual, destacam-se também os temáticos⁴⁰, 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)⁴¹. 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

³⁸ 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>

³⁹ LEAL, Antonio; MATOS, Tetê. **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007, indicadores 2006**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008. Disponível em www.forumdosfestivais.com.br

⁴⁰ 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.

⁴¹ Anima Mundi, FBCU – Festival Brasileiro de Cinema Universitário, Festival Mundial do Minuto, É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, Mostra Internacional do Filme Etnográfico, forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, entre outros.

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 este 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 auto-representação e do direito à expressão através do audiovisual.

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 neste contexto, e o modo como determinados agentes e instituições se apropriam da linguagem e dos dispositivos audiovisuais para sustentar a idéia da “auto-representação” 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, e o modo como essa foi aplicada ao estudo de produtos midiáticos no campo televisivo (Souza, 2004, 2003a, 2002).

Não caberia desenvolver aqui uma análise sociológica sistemática e aprofundada sobre cada um dos campos que se entrecruzam (vídeo, cinema, movimentos sociais) para ajudar a configurar esta 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 idéia de periferia: os agentes envolvidos e as posições relativas ocupadas neste 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 deste 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 deste 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 auto-representação? 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 destes 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.

2.1. 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 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, 2004:53). 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. O estudo da dimensão interna dos produtos em análise, contudo, 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 seja considerada limitada em alguns aspectos, especificamente para tratar da heterogeneidade da produção cultural contemporânea e do fenômeno da indústria cultural surgida no século XX⁴², 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, 1996:244). É o espaço estruturado de posições, no qual as posições e suas inter-relações 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, 1990:154). 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

⁴² 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.

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, 2004:48-49).

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 deste 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 deste 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, 2004:52), tais como, neste 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, 2006:71).

A teoria dos campos 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. Souza (2004, 2003a, 2002), 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, neste 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, 2002:8).

Diante do objeto desta pesquisa, deu-se especial atenção à trajetória dos principais festivais exibidores destes trabalhos, sua forma de organização e de exibição dos produtos, uma vez que constituem importante plataforma de apresentação e de reconhecimento destes trabalhos, 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 detém tipos específicos de capital: econômicos, 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) 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 neste 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”⁴³ ao desenvolver projetos sociais e culturais voltados para jovens moradores de favelas. Foi criador da CUFA (Central Única das Favelas) 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 *Falcão, meninos do tráfico*, e o livro homônimo. 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 diferencia o 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 aos simpatizantes do rapper Mano Brown, vocalista do grupo Racionais MC’s, discorda 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 especializada⁴⁴.

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, 1996:259). A *illusio*, que possibilita a organização interna do campo, se caracteriza por ser um conjunto de crenças partilhadas pelos seus agentes. Um aspecto desta *illusio* no universo da produção audiovisual de

⁴³ Informações sobre a carreira de MV Bill retiradas do site do artista: www.mvbill.com.br

⁴⁴ Segundo HERSCHMANN (2005), o rap conta com maior legitimidade junto à crítica musical especializada do que o funk carioca.

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 auto-estima 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 esta *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 esta 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 desse, 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 “valoração” dos trabalhos apresentados nestes festivais envolve outros aspectos, tais como a “origem social” de seus realizadores, os temas abordados, a representatividade de uma diversidade cultural, a legitimidade do discurso construído. Há grande ênfase no “conteúdo”, e não necessariamente um investimento puramente formal – muito embora este 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.⁴⁵ Nesse sentido, também vale para este campo de produção audiovisual “independente” a 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 da Cultura, Secretaria do Audiovisual, Ancine, entre outras), além de membros de instituições envolvidos na formação dos produtores e no desenvolvimento de novos públicos e “consumidores” (ONGs, Oscips, associações, cursos universitários, escolas de audiovisual, entre outras). Todas essas

⁴⁵ Não será objeto de reflexão nesta pesquisa a questão das formas distintas de consumo cultural entre diferentes classes sociais, como propõe Pierre Bourdieu na obra *A distinção* (2007), 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.

instâncias contribuem para corroborar com a “função social” e uma “função de mobilização” associada com esta produção audiovisual específica.

2.2. 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. 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, e que irá determinar também a postura dos agentes que atuam neste 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” (ANCINE, 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 neste 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 audiovisual⁴⁶. Em paralelo, surgem também coletivos e movimentos independentes, descolados destas instituições, como decorrência mesmo do processo de formação contínua de novos realizadores. Esses se descolam nas 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, descolados de 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 (ver em Anexos). Contudo, em geral, se estruturam como organização sem fins lucrativos atuando através de parcerias com empresas privadas e contando com recursos provenientes de editais públicos⁴⁷. Como o foco da presente pesquisa são os produtos e os festivais do cinema de periferia, não cabe aprofundar aqui o estudo

⁴⁶ Os usos do audiovisual para fins sociais normalmente se caracterizou 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.

⁴⁷ “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”. Fonte: Site da Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais (Abong). Disponível em: http://www2.abong.org.br/final/livre.php?cd_materia=18034. Acesso em 23 de outubro de 2009.

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 sociais⁴⁸.

2.3. 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), estas obras deixam de ser independentes na medida em que passam a ser exclusividade da emissora. Nesses casos, as produtoras 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 DOC TV, programa que existe desde 2003, já fazem parte da programação anual da emissora, bem como o AnimaTV. No final de 2009, a Empresa Brasil de Comunicação (EBC) e a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC) lançaram três editais para a seleção de conteúdos

⁴⁸ Ver: ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. Orientador: Ramos, Fernão Pessoa. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2004; COTA, Giselle Ferreira. **Cinema de Quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos**. Orientador: Roberto Franco Moreira. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo. Ciências da Comunicação, São Paulo, SP: ECA/USP, 2008.

audiovisuais, compostos pelos programas *Curta Criança 2010*, *Documentário Brasília 50 anos e Longa DOC*⁴⁹.

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 desta 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 de co-produção ou veiculação desses trabalhos independentes que chegam através de editais, concursos e a participação da emissora nos projetos do Fundo Setorial do Audiovisual⁵⁰. Por meio deste 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, sites/blogs dos núcleos de produção audiovisual; sites especializados em divulgação de

⁴⁹ Disponível em: http://www.tvbrasil.org.br/saladeimprensa/noticia_272.asp. Acesso em 12 de fevereiro de 2010.

⁵⁰ Informações cedidas pelo Setor de Comunicação da Fundação Padre Anchieta, por e-mail, em outubro de 2009.

curtas-metragens, como o *Porta Curtas* (www.portacurtas.com.br), *Curta o Curta* (www.curtaocurta.com.br) e *Curta Agora* (www.curtagora.com), além do You Tube e do My Space, algumas das plataformas mais usadas para a postagem de vídeos na Web. Um produto criado recentemente é o *Canal Periférico* (www.canalperiferico.tv.br), um site 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 nesta 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 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 também trabalhos que foram exibidos em seu festival anual. Todos os curtas-metragens podem ser assistidos *online*.

Exibições eventuais – Exibições dos filmes nas comunidades, em espaços abertos ou fechados, como associações, ONGs, cineclubes, organizados ou não pelos núcleos de produção, etc. Os cineclubes têm se 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, com o objetivo de promover o encontro do público com o cinema brasileiro.

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)⁵¹, e a *Mostra Cinema na Laje*, que é parte da programação da Mostra Cultural da Cooperifa (SP)⁵², ambas com edições em 2008 e 2009. Para além desses eventos mais direcionados, outros festivais constituem hoje um importante circuito exibidor de produções independentes de várias partes do Brasil. O circuito brasileiro de festivais conta hoje com mais de 130 eventos dos mais variados portes e perfis (dentro e fora do país), e já é tratado como um setor produtivo no cenário cultural brasileiro (Leal; Mattos, 2008). A circulação dos trabalhos audiovisuais das favelas e 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 de alguma forma 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 destes 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 *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

⁵¹ <http://mostradecinemasuburbano.blogspot.com/>. Acesso em 23 de outubro de 2009.

⁵² <http://coleccionadordepedras1.blogspot.com/>. Acesso em 23 de outubro de 2009.

gressos 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 (www.kinooikos.com), que disponibiliza um grande acervo de curtas-metragens com este perfil⁵³.

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 Estado 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 (www.observatoriodefavelas.org.br), uma organização da sociedade civil de interesse público (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 populares⁵⁴. 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 que tem por principal objetivo promover e assegurar o acesso e a formação de indivíduos para o uso das novas tecnologias em comunicação. Criada por jovens empreendedores sociais - jornalista, cineasta, cineclubista e assistente social - a ID desenvolve projetos de educação e comunicação nas áreas audiovisual, jornalística, artística e multimídia.⁵⁵

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,

⁵³ Disponível em http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/quem_somos/index.php. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

⁵⁴ Disponível em http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/quem_somos/index.php. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

⁵⁵ Disponível em <http://www.visoesperifericas.org.br/visoes/node/7>. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

surgiu, em 2007, o Fórum de Experiência Populares em Audiovisual⁵⁶ (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, 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 Secretaria do Audiovisual (SAV), do Ministério da Cultura, 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 idéia 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 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 desligam do Observatório de Favelas e criam uma associação cultural própria (Imaginário Digital⁵⁷) dedicada a projetos na área de educação e novas mídias. Em certa medida, a força de atuação destes 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 *Festival Cine Cufa* é organizado pela Central Única das Favelas do Rio de Janeiro. A CUFA (www.cufa.org.br) 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.

⁵⁶ www.fepabrasil.org.br

⁵⁷ www.imaginariodigital.org.br

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 favelas⁵⁸.

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 brasileiro⁵⁹. A equipe de organizadores do evento conta ainda com a *rapper* Nega Gizza⁶⁰ (também uma das 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.

A CUFA do Distrito Federal também promove desde 2007 o evento *Cine Cufa Periferia Criativa*, um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias brasileiras, tendo como propósito incentivar uma “nova ordem cultural artística que faça com que seus realizadores reconheçam-se como representantes do surgimento de um novo movimento estético, social e político”⁶¹.

⁵⁸ Disponível em <http://www.cufa.org.br/in.php?id=acufa>. Acesso em 12 de dezembro de 2008

⁵⁹ www.mvbill.com.br

⁶⁰ Gizza também é uma das produtoras do Prêmio Hutúz, maior Festival de Hip Hop da América Latina; Presidente do Núcleo Maria Maria, núcleo que foi criado pela CUFA com projetos direcionados somente para mulheres, e Presidente da LIBBRA – Liga Brasileira de Basquete de Rua com competições e campeonatos em todo o território Nacional. Sua trajetória pode ser conhecida no site <http://www.negagizza.com.br/>

⁶¹ Disponível em <http://cufa-df.blogspot.com/2007/08/cine-cufa-periferia-criativa-2007.html>. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

Também com o objetivo de exibir curtas-metragens “realizados por ONGs, Associações, Coletivos e Periferias”⁶², 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 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”. 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 auto-sustentabilidade 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 idéia de que a arte nas vilas e favelas, “apesar de não se firmar como atividade de geração de renda, desempenha papel fundamental na elevação da auto-estima, inclusão social e combate a violência”⁶³.

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 urbanas⁶⁴.

⁶² Fonte: www.cinefavela.org.br/festival. Acesso em 13 de fevereiro de 2009.

⁶³ Disponível em <http://www.favelaeissoai.com.br/oprojeto.php>. Acesso em 12 de dezembro de 2008.

⁶⁴ <http://mostradecinemasuburbano.blogspot.com/>. Acesso em 23 de outubro de 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 de alguma forma já possuem alguma trajetória no campo do audiovisual, ou podem ainda estar estreando como roteiristas e diretores. Podem de alguma forma ir aos poucos ocupando postos de trabalho em pequenas produtoras, criar seu próprio núcleo de produção, trabalhar como free-lancer ou atuar na formação de outros jovens, como ocorre com frequência. Como já assinalado, para além dos festivais “de periferia”, essas obras 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, seja em 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 (Bourdieu) relacionado às habilidades relativas a esse tipo de produção cultural; e, por outro, o reconhecimento tomado como questão de justiça, de direito à auto-representação de grupos normalmente relegados ao lugar da subalternidade, se considerarmos 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 das periferias e favelas 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 Quak⁶⁵ – 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 festival *Visões Periféricas*, por exemplo, há uma categoria específica de premiação para a melhor obra de “Crítica Social”. Segundo uma das

⁶⁵ Entrevista concedida no dia 24 de julho de 2009, na sede da CUFA, na Cidade de Deus, Rio de Janeiro.

coordenadoras deste evento, Karine Mueller⁶⁶, 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 (ver a programação dos festivais em Anexos). 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*, sobre educação popular em audiovisual. O festival *Cine Cufa*, apesar de se dedicar mais às exibições de filmes, também realizou palestras e workshops em 2009.

2.4. 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; ii) e organizam um discurso que ao mesmo tempo unifica e legitima o conjunto destes 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.

⁶⁶ Entrevista concedida por e-mail em 3 de março de 2010.

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 de certa forma “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, 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 estes 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 de audiovisual, 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 própria⁶⁷.

O discurso elaborado por essas organizações para caracterizar e justificar a realização de seus respectivos festivais é uma importante chave 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 deste 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 neste 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. Numa etapa subsequente, serão considerados também os textos institucionais dos núcleos de produção. 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 nestes festivais, que também serão examinadas.

⁶⁷ 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 co-relação entre a ênfase que a mídia deposita sobre certos assuntos e a importância atribuída a eles pelo público, pressupondo que a mídia 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: WOLF, Mauro. (2003). **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes; M. McCOMBS, SHAW, Donald L. (1972). **The Agenda-Setting Function of Mass Media**. *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 36, N. 2, pp. 176-187; SCHEUFELE, D. A. (1999). **Framing as a theory of media effects**. *Journal of Communication*, 49 (1), 101–120; McQUAIL, Denis. (2003). **Teoria da comunicação de massas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2.4.1. Diversidade cultural e identidade coletiva

A idéia da diversidade cultural, como já apontado no capítulo anterior, tem reverberado em diversas esferas sociais. O mesmo ocorre com a noção de identidade. Como estes conceitos têm sido associados às construções simbólicas decorrentes das produções audiovisuais periféricas? Por meio das manifestações culturais decorrentes desta 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 idéia de união e de engajamento em projetos culturais e políticos comuns, quanto a idéia 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 idéia 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, 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 idéias e princípios para manter a unidade dos indivíduos nesta comunidade.

Para Stuart Hall, 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” (Hall, 2005:71). 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), “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, 2005:62). 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, 2005:86) que, ao fazer convergir idéias, 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 que 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 idéia 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 funk⁶⁸.

⁶⁸ O funk conta com um movimento organizado no Rio de Janeiro, representado pela APAFunk –Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (<http://apafunk.blogspot.com>), que em 2009 atuou contra a proibição de bailes funk na cidade realizando diversos atos político-culturais em prol do reconhecimento deste ritmo como manifestação cultural e contra a criminalização dos funkeiros, agravada por uma lei estadual de 2008 que passou

Tanto para Hamburger (2007) como para Bentes (2007), o hip hop é apontado como uma das manifestações culturais mais promissoras nesse sentido. Não apenas restrito à música (o *rap*), este movimento articula grafite, moda, dança e também o vídeo, sendo tema de diversos projetos audiovisuais produzidos em favelas e periferias. A repercussão que provocam esses ritmos urbanos – o funk e o rap, especificamente – e os movimentos culturais a eles atrelados tem 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, 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 (2005). George Yúdice 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: 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

a restringir a realização dos bailes no Estado. Posteriormente, em setembro de 2009, a Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro 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.

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, 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 auto-definição 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 – 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 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 sócio-econômica 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 idéia 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 nestes eventos. As produções devem tratar sobre questões das periferias e favelas e, em geral, serem feitas por seus moradores.

O material de divulgação do festival *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 inverterm. (Cine 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. (Cine Cufa, 2007)

Este festival e cinema mostra o que é produzido pelas favelas do Brasil (...). (Cine Cufa, 2008)

(...) um evento de cinema exclusivamente produzido pelas periferias do Brasil e do mundo (Cine Cufa, 2009)

Este festival nasceu da proposta de democratização da Sétima Arte, por isso, só serão exibidas produções criadas por moradores e legítimos representantes das favelas. (...) Enfim, este é o mote do CineCufa: a realização de um festival de cinema no qual as obras exibidas não abordem necessariamente o tema “favela”, mas sim, que tenham por trás das lentes o ponto de vista da periferia e de seus legítimos representantes, oriundos de toda e qualquer parte do mundo. (Site do Cine Cufa⁶⁹)

Os organizadores do *Cine Cufa* justificam a necessidade de festivais específicos também pelas características do mercado de exibição. Anderson Quak, um dos coordenadores do evento, afirma que seu trabalho artístico tem uma função política e que começou a trabalhar com

⁶⁹ <http://www.cinecufa.com.br/in.php?id=edital>. Acesso em 13 de fevereiro de 2010.

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.

A seleção dos filmes, portanto, obedece a critérios baseados na existência de espaços urbanos chamados de favelas e periferias, o que reforça a idéia de *lugar-conceito*. Os trabalhos de produtores e diretores que não vivem nesses espaços devem demonstrar alguma relação com este 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 Reis⁷⁰, 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

⁷⁰ Em entrevista concedida no dia 25 de julho de 2009, no Rio de Janeiro.

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 idéia de uma produção audiovisual específica das favelas e periferias, realizada por seus moradores ou que trate de temas e questões relacionados e esses espaços.

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. (Site da Ong Favela é isso aí⁷¹)

O evento pretende divulgar a cultura da periferia e apoiar aqueles que produzem vídeos relacionados a vilas e favelas. (Site da Ong Favela é isso aí)

O Festival pretende trazer também reflexões sobre a diversidade cultural das 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 exhibir 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. (Site da Cufa DF⁷²)

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. (Site da ONG Cine Favela⁷³)

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. (Site da ONG 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.

⁷¹ www.favelaeissoai.com.br. Acesso em 21 de julho de 2009.

⁷² www.cufadf.org/cineperiferia. Acesso em 21 de julho de 2009.

⁷³ www.cinefavela.org.br. Acesso em 4 de fevereiro de 2010.

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. (Site da Ong Favela é isso aí)

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, 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 o foco do festival 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 *Fronteiras 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. (Site do Festival Visões Periféricas)

Essa tendência também se reflete nas premiações deste 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 Prêmio ABDeC-RJ (Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas do Rio de Janeiro) 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 idéia 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 idéia 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, deste 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. (Cine 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. (Site do Cine Cufa⁷⁴)

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 idéia 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 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. 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 idéia de que esses espaços não são homogêneos e que uma

⁷⁴ www.cinecufa.com.br. Acesso em 21 de julho de 2009.

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 exibir o seu ponto de vista sobre os mais variados assuntos. (Cine 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. (Cine 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. (Site do Cine Cufa)

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 idéia 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 neste universo.

A idéia de diversidade cultural neste 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 este 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, 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 nestes 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 idéia 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. (Site do Cine Cufa)

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. (Cine 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.

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

2.4.2. Visibilidade

Era preciso levar essas obras ao conhecimento do público. (Cine 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. (Site do Cine Cufa)

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. (Site do Cine Cufa)

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 exhibir 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. (Site do festival Cine Periferia Criativa⁷⁵)

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 deste 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 desta 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.

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

Para Anderson Quak, da Cufa-RJ, a visibilidade proporcionada pelo festival não se limita à exibição dos filmes. A idéia 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

⁷⁵ www.cineperiferia.com

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 idéia 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 idéia que motiva o Festival é a criação de um espaço para a subjetividade e para o embate de idéias. (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)

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

Ora, é evidente que o discurso predominante neste 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 idéia de liberdade individual e de igualdade social, conquistadas através redistribuição sócio-econômica;
- 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. Neste caso, atribui-se maior valor ao reconhecimento das diferenças, de identidades singulares de grupos ou indivíduos, enquanto detentores de uma subjetividade própria.

2.4.3. 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 destes trabalhos. Além de ferramentas de disponibilização de vídeos, como o You Tube e o My Space, 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. (Site do Cine Cufa)

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)

2.4.4. 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, justificaria 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 festival *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 caráter 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 Cufa, 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. (Site da Cufa DF⁷⁶)

Note-se que no primeiro fragmento o *Festival Cine Cufa* é caracterizado como sendo de “caráter 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 coloca 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, da Cufa-RJ:

⁷⁶ <http://www.cufadf.org/cineperiferia>. Acesso em 21 de julho de 2009.

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 caráter 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.

O termo “estereótipo” aparece num dos textos da edição de 2009 do festival Cine Periferia Criativa, da Cufa-DF, onde também há uma reflexão sobre classe social:

Até pouco tempo atrás, muitos jovens da periferia eram limitados a seguir o ciclo de vida “nascer, crescer, reproduzir, trabalhar demais, ganhar pouco e morrer”. E poucos conseguiam seguir rumos diferentes. Hoje, a realidade é outra: alguns desses jovens deixaram de lado o estereótipo de “pobre sem perspectiva de vida” e se lançaram em um mercado que antes era visto por eles apenas como sonho. O primeiro passo dessa mudança de atitude pode ser conferido durante a edição de pré-lançamento do “Festival Cine Periferia Criativa 2009”. (Site do Festival Cine Periferia Criativa).

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 Marcinho VP, líder do tráfico no Rio de Janeiro. Em sua fala, ele resalta as dificuldades de se continuar estudando e fazer uma faculdade e revela sua rejeição à idéia 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 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 estes se referem a 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 destes realizadores.

2.5. As práticas audiovisuais e a busca por igualdade e reconhecimento

No conjunto dos textos analisados há o uso recorrente de expressões 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 “auto-representação” 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” de certa forma 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 (Taylor, 1994; Stam; Shohat, 2006).

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 auto-representar, 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 seu o “lugar” de onde falam⁷⁷.

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 auto-representação e de visibilidade de determinados grupos sociais e indivíduos. Nesse sentido, em que medida a possibilidade de auto-representação 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 espaços 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

⁷⁷ 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 problematizar seus problemas sociais.

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 de periferia.

No que se refere às “injustiças sociais”, o discurso estaria mais atrelado à idéia de reconhecimento social, porém com vistas também à emancipação econômica. Nesse sentido, as reivindicações pelo direito de auto-representação (diferente da representação mediada dominante) através de uma atividade artística (vídeos) buscam combater padrões de “leitura” do mundo tidos como consenso, cristalizados e permeados por preconceitos em relação a um determinado grupo social (no caso, os pobres, as classes subalternas). 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. Novamente, estabelece-se um paradoxo: para se alcançar esta igualdade é preciso colocá-la à prova, desmistificando um discurso que tenta criá-la artificialmente, um discurso que é, sobretudo, engendrado pela mídia.

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 auto-estima 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 dos jovens e o risco de se associarem ao tráfico de drogas ou a outras atividades ilegais⁷⁸. No que se refere às “injustiças sociais”, o discurso estaria mais atrelado à idéia de reconhecimento social, porém com vistas também à emancipação econômica. Nesse sentido, as reivindicações pelo direito de auto-representação (diferente da representação mediada dominante) através de uma atividade artística (o audiovisual) buscam combater padrões de “leitura” do mundo tidos como consenso, cristalizados e permeados por preconceitos em relação a um determinado grupo social (no caso,

⁷⁸ Este talvez seja o discurso mais bem “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

os moradores de periferias e favelas). 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.

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.

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 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.

3. DAMEMÓRIAS 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, “incluído” 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 esta condição de “subdesenvolvimento” que fornecerá a pólvora necessária para alimentar a combustão discursiva do Cinema Novo brasileiro, todo balizado pela relação opressor X oprimido, elites X pobres, cidade X 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 sócio-econômicas 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 “periféricos” – favelas, periferias, subúrbios – na contemporaneidade, num contexto marcado pelo que 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 idéia de que a década de 90 trouxe uma mudança de paradigma no modo de representação de espaços historicamente concebidos como sendo lugares de pobreza e de exclusão (como as favelas e as periferias urbanas) 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, 2007:120). 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 super visibilidade 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 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 idéia é verificar como se articulam forma e conteúdo para retratar personagens (reais ou ficcionais) que de alguma forma são caracterizados como pobres ou excluídos, que vivem ou freqüentam espaços urbanos marginalizados, sendo muitas vezes personagens de conflitos sociais envolvendo algumas destas questões: pobreza, violência, criminalidade, conflitos sociais, exclusão. 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 idéia é se concentrar nas produções mais significativas de cada campo, visando a estabelecer conexões com o fenômeno da produção audiovisual de periferia na contemporaneidade.

Diversos autores 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. Por isso, não caberia aqui retomar todo o percurso trilhado pelo cinema e pela televisão e os modos como estes engendraram debates sobre a sociedade brasileira e a questão da pobreza, trabalho já muito bem realizado por muitos autores, em diversas obras⁷⁹.

3.1. 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 as 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 60/70, e passando por períodos de produção escassa e de pouco investimento no setor, no fim dos anos 80 e início dos 90, o cinema

⁷⁹ SOUZA, Maria Carmem Jacob de; BENTES, Ivana; BERNARDET, Jean-Claude; NAGIB, Lúcia; ORICCHIO, Luiz Zanin; RAMOS, Fernão; XAVIER, Ismail; HAMBURGER, Esther; KORNIS, Mônica Almeida.

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 (graças, 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.

3.1.1. 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 50, 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 50 e meados dos anos 70, constituindo um processo de “peculiar unidade” (Xavier, 2001), 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 neo-realismo 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 *cinéma-verité* (Xavier, 2001:15-16). 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 sócio-histórico. As

questões sociais estavam na base das primeiras produções deste 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 60 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, 2001:28). Portanto, a idéia de periferia, de estar às margens, também encontra eco neste período do cinema nacional, porém elaborada a partir de outros parâmetros, aproximando-se da história do proletariado, dos povos oprimidos, das nações excluídas.

Um dos elementos estéticos que mais marcou 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, o Cinema Novo criou uma identificação forte com o sertão e a favela, consagrando estes 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. Esta legitimidade está associada à representação do povo como capaz de se auto-afirmar 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 do Cinema Novo 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, 1993:18).

O reconhecimento dessa alteridade, por outro lado, foi matéria-prima de boa parte da produção cinematográfica desta 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 onde 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 de alguma forma simbolizam as várias facetas do povo: os camponeses, o líder messiânico, o cangaceiro místico. Além disso, tem como princípio básico a “recapitulação das revoltas camponesas” frente às injustiças (Xavier, 2001:119). Nessas duas produções, portanto, o foco não está nas classes dominantes e as personagens se colocam como condensações da experiência de grupo, classes, nações. (2001). 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) e que funcionam como contraponto a personagens dominantes e totalitaristas. Neste 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” (2001:138).

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, 2001:127).

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 idéia 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, as crenças presentes na sociedade”, dando-se maior espaço à voz do outro e lançando as bases de um novo “cinema popular”. A idéia era “respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica”. (Xavier, 2001:90). 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 – são re-valorizados como símbolos de uma identidade nacional baseada no sincretismo, num processo de “carnavalização” que vai marcar o cinema brasileiro. (Xavier, 2001).

Na passagem para a década de 80, 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* (João Batista de Andrade, 1979) e *Linha de montagem* (Tapajós, 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 deste 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 neste 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 conferiu realismo às situações típicas de moradores das periferias. O tom documental, portanto, já se fazia presente neste trabalho e vai se intensificar na década seguinte.

3.1.2. 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 sócio-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)⁸⁰ e também de regiões pobres do interior do país, antes restrito ao sertão, lugar de referência para o Cinema Novo (Nagib, 2006; Xavier, 2001; Bentes, 2007). Da “pedagogia da violência” que marcou algumas produções do Cinema Novo, chega-se hoje a um tipo de ênfase na violência e na miséria transformada em espetáculo, como defende Bentes (2007), ou apenas elaborada de forma bastante 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 estes trabalhos.

Para Xavier (2001), o cinema da década de 90 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 (2001:42). 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 60. 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

⁸⁰ 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).

necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduz em seus filmes a mesma convicção de falar em nome da coletividade. (Xavier, 2006:65).

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 este “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. (2006:56).

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, 2006:63).

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 auto-representação de sujeitos antes retratados. Pode-se notar na trajetória do cinema brasileiro uma tentativa de construir uma representação deste “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 próprios 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), 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” (2006:17). A autora defende a idéia 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 esta 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 seqüência 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 abordam 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, 2006:55). *Cronicamente Inviável* (1999), de Sérgio Bianchi, por exemplo, sustenta uma ácida crítica social e ilustra essas contradições do Brasil dos anos 2000.

Para Bentes (2007), 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” (2007:242) – 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 (2007), 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 “publicitária”, 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, 2007:247). 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” (2007:249). 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 num a 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* 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, a esperança da construção de um contra-discurso 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” (2007:114) ou “disputa pelo controle da produção da representação” (2007:124). 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 algoz negro e pobre” (Hamburger, 2007:123), 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, 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, 2003:142). 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, 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. (2003:191). Xavier 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. (Xavier, 2006:141).

Essa voz norteadora de *Cidade de Deus*, segundo Ismail Xavier, 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. (Xavier, 2006:154).

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, 2006:142). Essa 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 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 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” (2003:185). 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” (2003:186). 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 locais 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 neo-realismo 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 (Nagib, 2003; Fabris, 1996). *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 neste 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 exibe uma coleção de camisas e ternos finos, os cabelos cuidadosamente trabalhados em trancinhas, 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, 2006:122).

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, 2006:123). 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, destitui, 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 sócio-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 televisão, como veremos adiante.

Documentários - 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”.

O uso do documentário para problematizar situações de exclusão e descaso social ou mesmo para retratar o modo de vida das “classes populares” é recorrente. Desde seu surgimento, filmes documentais têm sido amplamente utilizados como instrumento de denúncia para retratar situações de exclusão ou 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 constroem tipos sociológicos a partir de pessoas anônimas – entra em crise nesta 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 este modelo sociológico. Na década de 80, 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 fossem 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* 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* 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, 2004:88). 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, 2004:131).

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. Ambigüidades e sentidos múltiplos não são “resolvidos” na montagem; as contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado. (Lins, 2004:72).

Em *Babilônia 2000*, 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, o tratamento para controlar os sintomas de sua psicopatologia. Mesmo que invista numa “composição estética do abjeto” (Ramos, 2008), o fato é que este documentário abordar 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, 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, especialistas.

O impacto causado por *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*, de Paulo Sacramento, se deve em grande parte ao fato deste 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 neste 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, de José Padilha, é construído com base em duas narrativas: o seqüestro do ônibus 174 ocorrido no Rio de Janeiro em 2000, e a trágica história de vida do próprio seqüestrador, 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 seqüestro, e, em paralelo, constrói uma narrativa de ascendente tensão ao mostrar imagens reais da “cobertura” 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 brasileiras. Este 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 MVBill e produzido por Celso Athayde, ambos criadores da Central Única das Favelas (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 semi-profissional 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, 2006:9).

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*, de 1999). Pelo contrário, o foco está na fala dos jovens integrantes do tráfico, como forma de denunciar esta 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, 2006:221). 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. Esta 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), este 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”⁸¹. A construção narrativa desta 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, 2007:222). Nesse

⁸¹ 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.

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 imagens que reúne, cumprindo o objetivo de questionar certa “glamourização” 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 aparece na introdução do documentário, quando ele aparece dentro de um ônibus explicado suas intenções com este 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, 2007:224).

A fala de MB 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, 2007:225). Essa construção estabelece, ao mesmo tempo, uma relação de alteridade no interior mesmo 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 neste documentário. Para Hamburger (2007), “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” (2007:116). 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 X 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, 2007:116). 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 ao dos documentários que seguem o “modelo sociológico” descrito por Jean Claude Bernardet (1985), e que de certa forma já conduz a uma interpretação do mundo histórico apresentado, e 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, 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, 2008:207).

Vejam, 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:

- i. Preferência por construções realistas, em detrimento de uma linguagem mais alegórica (muito embora autores como Ismail Xavier considerem o “ultra-realismo” de *Cidade de Deus* um recurso que se aproxima do alegórico);
- ii. Forte adesão a uma abordagem documental, buscando efeitos de verossimilhança, no sentido de demonstrar maior aproximação ou incorporação do objeto retratado;
- iii. 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.);
- iv. 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;
- v. 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 do 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 incorporaram o trabalho no campo da cultura (música, artes cênicas, audiovisual, fotografia) 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.

3.2. 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, 2005:124). 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” (2005:125).

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, 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 disputam 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.

3.2.1. 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 (Souza, 2004; Hamburger, 2005).

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” (2004:13). Em *Renascer* (1993), também de Benedito Ruy Barbosa, o personagem pobre central, Tião Galinha, 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 Abril, 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, Souza (2004) 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 (2004:203).

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” (2004:204), que tem como meta buscar certa

autenticidade. Em sua pesquisa, 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” (2004:223). 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, 2008:120).

Logo depois, 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 idéia 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 com 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 estão 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 conseqüências (Lopes, 2008:116).

Outras experiências desenvolveram abordagens marcadamente diferenciadas sobre a periferia ao investir num discurso positivo, associado às idéias de diversidade cultural, espírito comunitário, criatividade, solidariedade, em oposição à violência, desigualdade, criminalidade, exclusão (embora estes 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*, co-produção 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, 2007:229).

A voz *over* também apresentaria uma dimensão moral que reforça “o caráter pedagógico” presente na construção narrativa da maioria dos episódios (Kornis, 2007:229). 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 desta perspectiva pedagógica de fundo moral), são retratados de diversas maneiras e várias situações de conflito surgem neste 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, 2007:233). 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”. Essas,

quando aparecem em forma de “obstáculo”, estão normalmente associadas à violência do tráfico de drogas. Suas “aventuras” normalmente 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, 2006:138).

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*, aspecto que apenas reforça a idéia 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* 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 destas 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.

3.2.2. 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 relembassem do tempo em que viviam na favela (a exemplo do que aconteceu com os cantores Luiz Melodia e Elza Soares). O programa, que atualmente percorre também periferias de várias partes do mundo, é fruto de outro projeto, *Central da Periferia* (já disponível em DVD), que traz a mesma proposta de mostrar “uma 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.

Estes 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; Kornis, 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, 2007:216). *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 década pelo cinema em suas mais variadas tendências, mas quase inexistente na televisão” (2007:234). 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 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.

3.2.3. A periferia nas grandes emissoras X na periferia das grandes emissoras

Paralelamente às grandes emissoras, canais alternativos procuram exibir trabalhos independentes para tratar do universo de espaços periféricos. Alguns destes 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 DOC TV, como veremos adiante. 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, 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”⁸². O canal se propõe a investir no pluralismo, buscando dar visibilidade “à

⁸² Informações disponíveis no site www.canalfutura.org.br.

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 a veiculação de material audiovisual alternativo.

Um destes 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). 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 constitui a narrativa do curta-metragem de ficção criado pela equipe. Como parte deste 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.

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 seqüência 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 esta primeira seqüência: 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”.

Na segunda seqüência, 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 seqüência 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.

Do mesmo modo, há imagens dos realizadores entrevistando moradores da comunidade, cujas histórias servem de base para a construção do roteiro. A história (real) de um

professor autodidata de música que sai de Pernambuco para São Paulo inspira o argumento do curta-metragem. Tendo ao fundo um conjunto de casas do bairro, o Sr Josias conta como chegou por acaso na Vila Albertina, lembrando das dificuldades e das conquistas. Em paralelo, vemos a continuidade desta história, mas através das cenas do curta-metragem, intitulado *O Som do Saber*. 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* 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. Cenas do vídeo são mostradas em paralelo ao seu processo de produção, que revela também o processo de construção e busca de conhecimento desses jovens. Embora os curtas-metragens produzidos pelos jovens realizadores sejam bem distintos entre si, há em comum certo didatismo no tratamento dos temas abordados. Em todos os episódios, de uma forma geral, basicamente quatro conjuntos de imagens são combinados numa montagem alternada:

- i. cenas da cidade e da comunidade onde vivem os jovens;
- ii. 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;
- iii. as entrevistas e depoimentos dos “personagens reais” (pessoas da comunidade, instrutores, representantes de instituições parceiras, os próprios realizadores);
- iv. as cenas prontas do filme, acessíveis através do vídeo ou das câmeras de filmagem dos realizadores.

Nos episódios de *Crônicas Urbanas*, 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 desta 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* oferece alguns indícios acerca do modo como tem se estruturado o discurso das periferias sobre sua própria realidade, e que é fortemente marcado i) pela estratégia da auto-representação, ii) pelo espaço urbano como cenário, iii) pelo protagonismo juvenil e iv) pela discussão sobre cidadania e direitos humanos.

3.3. 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 idéia de uma “proximidade” cada vez maior com o objeto/sujeito retratado, seja através de uma maior imersão no universo ao qual pertence este 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; 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 deste contexto e quase sempre são trazidos para o centro da narrativa, ficcional ou documental. 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 auto-representação 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. Este 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 auto-representação através dos meios audiovisuais.

4. 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). 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 deste processo resultam em modos distintos de representação e de organização discursiva.

4.1. 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 esta forma de cinema num produto independente, também voltado para se pensar a sociedade brasileira e a linguagem cinematográfica (Bernardet, 1985). Além disso, também é um formato privilegiado no campo do videoarte, 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, 1997:215), 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; Goliot-Lété, 1994:114).

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; Goliot-Lété, 1994:114).

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 semi-profissional 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 tomada 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.

4.2. 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. (Casetti; Di Chio, 1991; Aumont; Marie, 1990).

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 idéia 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 *filmico* ou um *cinematográfico* entendidos unicamente em sua ‘pureza’, senão principalmente com o simbólico” (Aumont; Marie, 1990:126).

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 estes que se configuram nas estratégias de produção dos programas de efeitos. De acordo com Gomes (2004c), 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 idéias, 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, 2004c)

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, 1990:132). Sem a análise da dimensão formal, cai-se no rotineiro hábito de apenas se discutir acerca do argumento do filme, de re-contar 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 (Casetti; 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 esta 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 encadeamento 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, 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) (Casetti; 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 extra-diegético, 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 idéia 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” (1991:10).

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, criar 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. Nestes 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:

- i) 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

- ii) 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?
- iii) 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.

4.3. A poética do cotidiano em curtas-metragens: cultura da violência X cultura contra a violência

Segundo Souza (2004), 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 (Souza, 2004:50).

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, ao invés 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, ao invés de 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, 2004:51).

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, 2007:125). 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, 2007:254). 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, 2007:257).

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).

4.3.1. 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 da qual a ação se move e a partir do qual se desenrolam acontecimentos (desejados ou não), ou ainda ser a “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*, 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 deste 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 seqüência 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, ouvem-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 subseqüentes 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 de Cesinha, 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 Cesinha. 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, identificadas pelo nome que aparece na tela, dirigem-se a um suposto entrevistador/diretor, embora normalmente este não seja visto nem ouvido, e nem ocupa 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 de *flashback*, 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)

Trata-se de um recurso metalingüístico bastante didático, que prioriza o efeito cognitivo, deixando em relevo uma voz que condiciona a “conclusão” do filme, a “moral da história”. 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 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* (locação) 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 neste 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 (Sanchez-Navarro, 2001; Ramos, 2008). 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 jornais 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*, que ilustram o dia em que Cesinha foi encontrado morto. 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. O modo de representação adotado neste curta-metragem também guarda certa semelhança com formatos televisivos que mesclam jornalismo e dramaturgia, a exemplo do programa *Linha Direta*, exibido na Rede Globo entre 1999 e 2008.

Nessa perspectiva, note-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, corrobora com as representações da família que aparecem em diversas produções recentes, como *Falcão*, *meninos do tráfico*, *Ônibus 174* e *Cidade dos Homens*.

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* e o videoclipe *Soldado do Morro*, de MV Bill, e o documentário *Notícias de uma guerra particular*, 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*, que utiliza imagens “esfumaçadas” e escurecidas para não revelar as identidades dos meninos entrevistados, *Crônicas de um fato comum* utiliza imagens mais nítidas e enquadramentos mais tradicionais.



Imagens 1 e 2: Imagens em preto e branco em alto contraste são usadas para reconstituir o dia em que Cesinha foi encontrado morto.

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 essa 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 idéia 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.



Imagens 3, 4, 5 e 6: Os planos fechados são usados na construção dos depoimentos dos familiares e amigos de Cesinha. O traficante, na última imagem, segue padrão de representação atual deste “tipo social”.

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 lógica, *Crônica de um fato comum* 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 contradizem entre si não esclarece muito acerca do envolvimento ou não de Cesinha no tráfico, de sua “boa” ou “má” conduta, apesar de prevalecer a idéia 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 vozes apresentam diferentes pontos de vista que não “revelam uma verdade” (a revelação final). Embora os personagens possam ser “reduzidos” 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*. 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 idéia 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 inconseqüente 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 contexto 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):

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: 2007:259).

O sacrifício do herói, portanto, também não se apresenta como solução narrativa em *Crônicas de um fato comum*, 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 Pecly, 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, cineclube que exhibe filmes e curtas-metragens dentro de delegacias⁸³. Segundo o diretor Paulo Silva⁸⁴, nesse filme, que contou com um patrocínio de três mil reais, 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 Pecly também diz que costuma utilizar a favela como pano de fundo em suas produções:

⁸³ Informações contidas em: <http://pauloejulio.blogspot.com>

⁸⁴ Informações concedidas pelo diretor Paulo Silva, em entrevista concedida por e-mail no dia 14 de outubro de 2009.

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 seqüência 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 eventos⁸⁵. A análise desses dois filmes se deve em parte a esse reconhecimento e também ao trabalho de inclusão audiovisual desenvolvido por este grupo desde 2000, como citado no segundo capítulo. 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 conjunção 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 amedronta e pára para ver o que está acontecendo. Uma trilha sonora incidental indica um instante de tensão. Ela sabe que os fogos sinalizam a atuação do tráfico de drogas, aviso de que alguma coisa está ocorrendo. Na seqüência 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,

⁸⁵ *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, Melhor Filme Festival Internacional Curta Cinema/2004, Menção Honrosa ABDe C 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. Fonte: www.nosdomorro.com.br.

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*, 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 idéia 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 fogueteiro 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. 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 seqüência, 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):

- i. 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.
- ii. 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, 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, 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 este filme e o aproxima de outras produções “da periferia” é a concepção de imagem, construída a partir de uma fotografia com cores saturadas e alto contraste (semelhante a *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*), e um estilo de câmera instável, com movimentos de *zoom out* e *zoom in* abruptos. 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; 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*. 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 o tratamento que recebeu de Maninho. Segundo ela, as “vagabundas” podem freqüentar 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 a 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 bagunça, 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 deste 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 exibe 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 este 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 Neginho 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*, 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 esses 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* e *Mina de Fé*, é o narcotráfico e todo o jogo de forças sociais que engendra que aparecem como entraves em direção à felicidade dos personagens.





Imagens 7 a 14: Representações semelhantes em *Mina de Fé* (coluna da esquerda) e *Neguinho e Kika* (coluna da direita): a violência da polícia, a punição dos “traidores” do bando no tráfico de drogas, a ação dos traficantes e os “pares românticos” no Morro do Vidigal (onde fica a Ong Nós do Morro) tendo ao fundo um dos cartões-postais da cidade do Rio de Janeiro.

c) **7 minutos: a vingança como elemento estruturante**

Produzido e dirigido por Julio Pecly e Paulo Silva, os mesmos de *Crônicas de um fato comum*, 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 festivais⁸⁶. 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”⁸⁷. 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, reproduzido a tensão por ele vivida. Desse modo, reforça a idéia 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 de 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

⁸⁶ 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 Palmeiras 2007; Melhor ator para Luciano Vidigal, Festival de Itu 2007; Menção honrosa, Festival Perro Loco 2007; Menção honrosa, Festival de São Carlos 2007. Fonte: <http://pauloejulio.blogspot.com/> Acesso em 22 de setembro de 2009.

⁸⁷ Fonte: <http://pauloejulio.blogspot.com/> Acesso em 22 de setembro de 2009.

impulsividade dos personagens. As razões da perseguição e as motivações de PC não são 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 despindo 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; os cenários e espaços utilizados.

7 minutos 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:

- i. 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;
- ii. 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*, que faz uso de *flashback*, o tempo retratado é o presente;
- iii. 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 deste 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;
- iv. 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;
- v. 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);

- vi. 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*, 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*, de Paulo Morelli;
- vii. Em relação à dimensão formal, a composição do espaço diegético 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 aproximam o espectador da realidade apresentada.

4.3.2. 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 nestes 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 idéia 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, a relação do indivíduo com a sociedade. As narrativas, portanto, revelam subjetividades muitas vezes representativas de uma coletividade específica e são marcadas pela idéia de uma trajetória de luta e de superação de dificuldades e limitações para se alcançar um objetivo (positivo), uma vitória.

Desta 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* 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*, da produtora Cavideo (RJ), escrito e dirigido por Marcelo Yuka⁸⁸, Júlio Pecky 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 este campo audiovisual das periferias.

⁸⁸ 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 F.Ur.T.O (Frente Urbana de Trabalhos Organizados) e realiza outros trabalhos na área cultural e social.

A letra do rap usado na abertura do curta-metragem de certo modo corrobora tanto com o argumento do filme quanto com a proposta artística do coletivo⁸⁹:

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?

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 compõe 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 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 mini-câmeras 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.

⁸⁹ O Manifesto da Companhia Brasileira de Cinema Barato (CBCB) pode ser lido em Anexos ou em: <http://pauloejulio.blogspot.com/> e <http://www.cinemanosso.org.br/content/manifesto-brasileiro-de-cinema-barato>

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)⁹⁰. “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 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

90 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*. O ator participou 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.

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...* 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.





Imagens 15 e 16: O filme utiliza imagens feitas com câmeras de vigilância interna (em preto e branco e estáticas) e imagens feitas com câmera de aparelho celular (coloridas e instáveis).

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...* se passa numa videolocadora de um bairro de classe média. A questão dos “sujeitos periféricos” parece estar mais associada à idéia 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.

b) *Rap, o canto da Ceilândia: hip hop, comunidade e identidade*

“Respeito, amor e justa renda.”
Rap Renegado

Rap, o canto da Ceilândia 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 Jamaica (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 Queiroz⁹¹, cineasta formado na Universidade de Brasília e morador da Ceilândia. Esse trabalho foi premiado em diversos festivais entre 2005 e 2006 e recebeu os prêmios de Melhor Curta do Júri Oficial e de Melhor Curta do Júri Popular no Festival de Brasília de 2005.

⁹¹ Em 2009, este 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.

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 ao 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, por outro lado, 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).

Tecnicamente, trata-se de um documentário bastante formal tanto na captação das imagens como na montagem, seguindo um formato 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”.





Imagens 17 a 21: Os *rappers* são entrevistados em suas casas e em seus espaços de convivência. As imagens se restringem à cidade de Ceilândia.

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.

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?

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. 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.



Imagens 22 e 23: Imagens de arquivo mostram o processo de formação da cidade de Ceilândia, com famílias de trabalhadores que ajudaram a construir 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 do *rap* como música 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 do *rap* música 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 ma 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).

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, 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).

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 dispendo, 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).

Em *Rap, o canto da Ceilândia*, 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 auto-afirmação 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 deste universo. Ser morador de Ceilândia, de maneira similar, implica em fazer parte de um coletivo associado às idéias de discriminação e de “falta” (de condições materiais, de estrutura, 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 auto-valorização, de afirmação de uma auto-estima 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. Ao priorizar as entrevistas e o estilo documental, 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) – 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 foi de certo modo absorvida 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, este 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, 2005:119).

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), 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” (Kehl, 1999). 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 auto-valorização 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 significante discursivo que produz sentimentos de identidade e de auto-estima, ainda que também amplie as formas de discriminação (Kehl, 1999).

Hip hop e cultura do videoclipe - De modo semelhante, a idéia 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 este tema. É um material que serve muitas vezes de canal para este 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 destes curtas-metragens, e normalmente de outras produções que fazem referência ao universo suburbano.

Os vídeos do coletivo Anti Cinema⁹² 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 Paulo⁹³, além de pequenos vídeos com depoimentos dos artistas e dos organizadores dos shows. Nos depoimentos, os artistas ressaltam a importância do DVD por ter sido 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 visto 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 idéia, 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 auto-estima no hip hop é tudo”.

⁹² <http://coletivoanticinema.blogspot.com/>

⁹³ 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.

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 favelae vou assistir, na minha casa, um bagulho feito na favela...*”

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 com os amigos 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 (forró, samba, funk, 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 agüenta 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 pessoas⁹⁴.

O vídeo *Raízes em Movimento*, que será analisado a seguir, também segue esta tendência herdada da cultura do videoclipe, ao compor sequências de *set pieces*⁹⁵, com imagens acompanhadas de música.

⁹⁴ Textos disponíveis em: <http://www.visaodafavela.blogspot.com/> Acesso em 3 de maio de 2010.

⁹⁵ 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, 2003:204).

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 aplicado em muros, paredes, prédios abandonados, 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, categorizada como *street art* ou arte urbana, já ocupando museus e galerias⁹⁶. 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*, de 12 minutos. O título do documentário é o nome da organização sócio-cultural 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 também 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 mostradas dezenas de diferentes trabalhos artísticos em grafite e quando alguns artistas ressaltam a importância do aprimoramento desta técnica. As possibilidades estéticas dessa arte urbana são ressaltadas apenas para endossar sua função pragmática, como meio de expressão, de

⁹⁶ 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 do Brasil, chegando a expor suas obras nas ruas e prédios de cidades da Europa, dos Estados Unidos e do Japão.

subsistência, de engajamento coletivo ou de transformação social. Esse aspecto é bastante relevante, pois corrobora com a idéia 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.





Imagens 24 a 26: Entrevistas com grafiteiros do projeto *Raízes em Movimento* e imagens de grafites nos muros compõem quase a totalidade do vídeo, que se concentra na região de abrangência do projeto.

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 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 esta 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”.

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.

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”.

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 vários 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.

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 vêem 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.

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 neste universo, apresentando diversos tipos de manifestações artísticas: literatura, poesia, música, artes plásticas, teatro, 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 seria 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 *Raíz Pankararu*, 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, 1998:107) – o que prevalece no caso das tribos tradicionais é uma espécie de “entendimento compartilhado” (Bauman, 2003), fundamental para a autosuficiência 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 autoreflexivo. Desse modo, a comunidade – agora “fabricada”, ou re-significada – 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. Esta 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 deste 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 nove 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 desta 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, e 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.

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.

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?

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.

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?”. 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 porque 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 facilidades, 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.

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 este 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. Os índios Pankararu, portanto, fazem parte deste grande contingente de migrantes nordestinos que

historicamente vem se deslocando para a região Sudeste em busca de oportunidades. Porém, pelo fato de possuírem uma identidade étnica bem definida, são categorizados como uma “minoría” no interior da estrutura social brasileira. Os Pankararu de São Paulo, portanto, trazem uma marca de distinção dupla: o fato de serem indígenas e de 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?⁹⁷

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.

⁹⁷ Através de pesquisas extra-fílmicas, 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 (<http://acaopankararu.blogspot.com>). A Ong Ação Pankararu 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”. Fonte: www.kinoforum.org/oficinas/oficina/2006/oficina_real_parque.html

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: resalta 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* 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 deste grupo, como forma 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* 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*, 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”. Estes 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, endossam 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 escolhidas⁹⁸ 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 endossam 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:

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)

Filmado na Grande Vitória, no Espírito Santo, *Mais um* 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. Este 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 este 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

⁹⁸ 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 Capellette, e interpretada por Elza Soares) e *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro* (Marcelo Yuca/ O Rappa).

assassinatos de homens e mulheres negros, e 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 negro”.

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 (...).

Jeferson, então, defende que haja ações públicas direcionadas para a solução deste problema, que não será resolvido apenas pelas instituições de segurança do Estado.

Em seguida, textos dispostos na tela apresentam dados estatísticos que corroboram com 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.

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. (...)

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, e 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.

Numa outra sequência, diversos jovens reunidos discutem sobre esse mesmo assunto. Um deles reproduz o tipo de pensamento que povoa 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.

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 três situações típicas “de conflito” que demonstram exatamente o contrário: a tendência da polícia em abordar indivíduos negros, o empregador e o empresário que “usando seu critério da boa aparência”, saberiam distinguir entre o branco e o negro.

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.

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 câmera 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. (...) Apesar disso, eu não nego: eu sou uma mulher negra.

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:

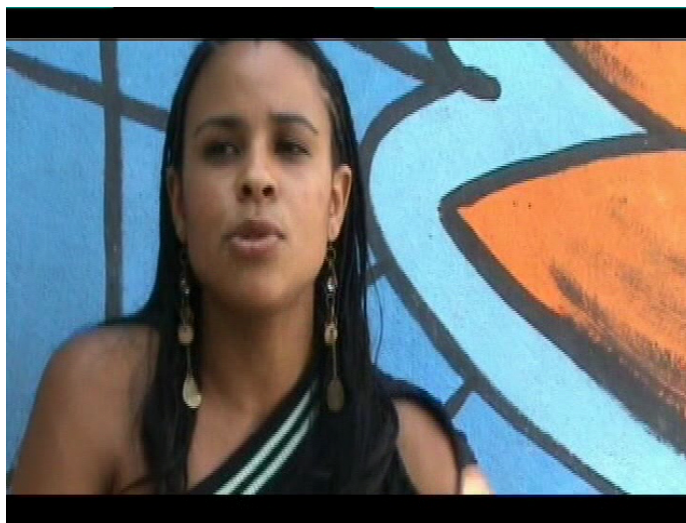
A mulher hoje pobre, preta e jovem sofre uma quádrupla discriminação: seja pela sua própria condição de mulher (...), seja pela condição de pobreza, seja pela condição de cor (...), e também a consideração quanto à questão de idade. Uma mulher pobre, preta e jovem ela tem um lugar na sociedade que geralmente 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.

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.

Apesar de não trazer a marcante voz *over* como elemento de persuasão, *Mais um* 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.



Imagens 27, 28 e 29: O vídeo utiliza enquadramentos clássicos para mostrar os depoimentos de jovens militantes do movimento negro.

No que se refere ao tema, este vídeo guarda semelhança com *Crônicas de um fato comum*, 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* 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*, 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

*Entre as paredes de concreto da cidade se esconde o mundo
de quem faz qualquer negócio só pra não ser taxado de vagabundo. (Kamau)*

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 glamourosos, como Zé Pequeno de *Cidade de Deus*, os presidiários de *Carandiru* e Anísio de *O invasor*, e que de algum modo se aproximam de personagens reais como Sandro, de *Ônibus 174*, e os vários detentos que participam de *O prisioneiro da grade de ferro*. De certo modo, podem ser considerados personagens representantes de diferentes contextos de exclusão.

Contra-pondo-se à figura do malandro esperto que caracteriza os assaltantes fictícios de *O filme do filme roubado...*, o documentário *Gritos da Alma* 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 deste 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 exhibe esta 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.

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, 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.

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

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.

Na sequência, ele diz para a câmera que está tentando editar seu livro e que está 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.

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.

Quase todo em voz *off*, este pequeno documentário se destaca ainda por privilegiar não apenas os depoimentos do entrevistado, mas também a edição de imagem e áudio. Note-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.

Uma atmosfera melancólica permeia este vídeo, devido à ênfase dada à vida solitária de Manoel: não há referência a familiares ou amigos, e vemos apenas uma planta e um gato em sua casa. 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*. 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. Note-se que os realizadores, que até 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.

g) Espaço, subjetividade e territórios partilhados: um campinho de terra, uma “cidade de plástico” e um centro urbano

Um campinho de terra batida no meio de uma favela é o personagem principal do documentário *O Campim*, 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, 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, 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 dez 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*). As falas dos entrevistados são por vezes confusas ou acrescentam pouca informação ao vídeo, mas ainda assim são mantidas.

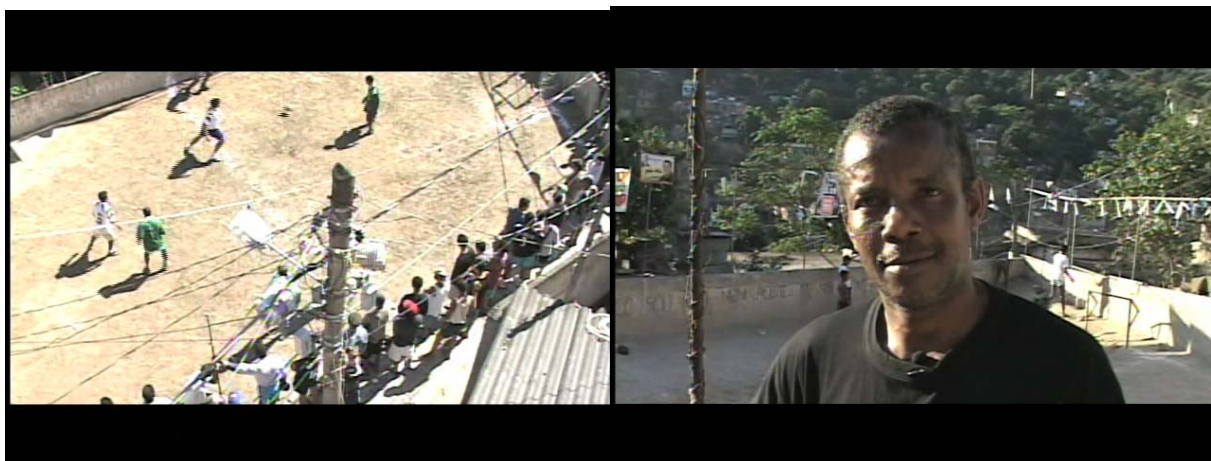
A segunda parte, intitulada “O culto evangélico”, reúne apenas imagens de um culto sendo realizado no campinho, com pastores fazendo sessões de descarrego e fiéis cantando.

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 aplainar 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.



Imagens 30 e 31: *O Campim* se restringe ao campinho de futebol e à relação que alguns dos moradores da comunidade estabelecem com este espaço.

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 deste 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*, *Raiz Pankararu* e *A distração de Ivan*.

Outro vídeo exibido em diversos festivais, *Cidade de plástico*, 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, *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 a personagem principal da narrativa:

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.

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, pequenos comércios. Quando Denise é citada, ela é mostrada com o rosto apoiado numa espécie de 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 a 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 tá 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 cabanazinha 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 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 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 joga dominó até dez, onze horas da noite, mais minhas colegas, minhas vizinhas. (...)

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.

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 conseqüente exclusão.

Os versos complementam o sentido que resulta do conjunto de depoimentos reunidos ao longo do documentário e que guardam certa semelhança entre si. As pessoas contam sobre seu cotidiano na comunidade, demonstrando certo apreço 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”. *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* 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, este 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 deste curta-metragem, 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 nesta 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 e confusa.

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, este 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, cuspidor 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.

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 disparo / 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

O vídeo termina com cenas noturnas da cidade iluminada, indicando que houve a passagem do tempo, que transcorreu um dia.

Cidade Cinza 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 estáticos, 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.

Apesar da variedade de temas, os curtas-metragens desta seção apresentam alguns aspectos que os aproximam.

Rap, o canto da Ceilândia e *Mais um* 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. Neste 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*, 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*, enquanto representantes de uma minoria, lutam pelo reconhecimento de sua identidade e pelo direito de preservar suas tradições, de serem

“diferentes”. Esta condição também é usada como justificativa para se exigir políticas afirmativas.

Raízes em Movimento 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*, 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...*, 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 destes produtos podem ser apontadas:

- i) 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;
- ii) 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 deste “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.
- iii) O tempo retratado é sempre o tempo presente e as narrativas se concentram em eventos atuais;
- iv) 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, se mostram responsáveis pelas transformações de suas vidas. Isso porque as “soluções” não existem à priori: precisam ser buscadas, elaboradas, construídas.
- v) 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, 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.

4.3.3. 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 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 deste 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 Morcegão (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 nesta 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 este 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*, 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.



Imagem 32: Ao invés de cenas de perseguição ligadas ao tráfico, o filme utiliza enquadramento similar e câmera ágil para mostrar crianças correndo e brincando nas vielas da favela.

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

surtem 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?”. 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.



Imagens 33 e 34: O protagonista, Pedrinho, tem o desafio de lidar com as imposições das figuras masculinas que representam o mundo adulto.

Como já assinalado, neste 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*, *Mina de Fé* e *Neguinho e Kika*.

b) *A distração de Ivan: poéticas do cotidiano*

Filmado em Brás de Pina, subúrbio da capital carioca, este 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 a *Picolé*, *pintinho e pipa*: brincadeiras do dia-a-dia funcionam como provações 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.



Imagens 35 a 38: A sequência de abertura do filme explora os momentos de introspecção do menino Ivan e a sutileza de situações do cotidiano. Os bonecos jogados na cisterna já anunciam um processo de mudança do protagonista.

Uma montagem paralela coloca outro evento em andamento. Do lado de fora, na rua, um grupo de rapazes se reúne para jogar bola. Vestem suas camisas e calçam seus tênis. 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 basebol 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 a 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 os tênis. Corte.

Numa sequência posterior, um homem tenta desentupir a cisterna da casa de Ivan. Ele diz para a avó do menino, dona Ilda, 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 jogar. “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.



Imagens 39 e 40: Nas cenas finais, Ivan aparece sozinho na rua (e não mais dentro de casa com a avó). A última cena mostra o protagonista externando sua angústia.

Em *A distração de Ivan*, 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. Mesmas 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, vemos, 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 possa ser visto como uma metáfora tanto de seus momentos de introspecção quanto de sua “despedida” da infância.

Com um tratamento estético mais cuidadoso, este 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 to 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*, 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 nesta 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 por 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. Este plano guarda alguma semelhança com a cena do filme *Cidade de Deus* 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.

Essa primeira sequência já aponta para um tipo de representação irônica do universo do narcotráfico, apresentando a menina Bibica como uma destemida chefona 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 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 deste 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. Esta 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.

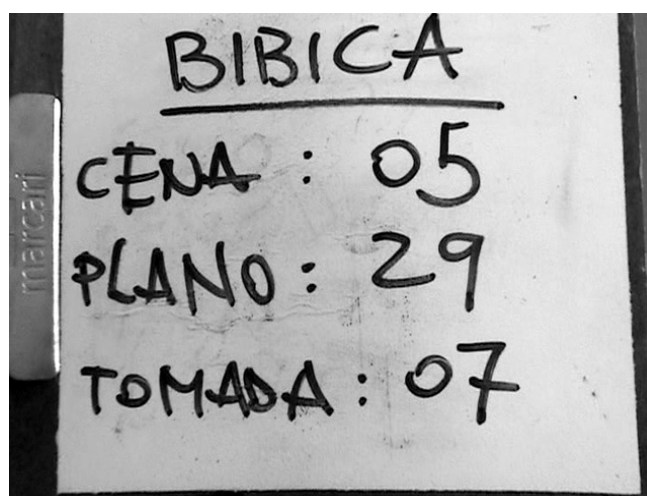
Essa passagem de Bibica de menina para moça marca o momento em que o filme passa a trazer cenas que mostram etapas do processo de produção do próprio vídeo e o trabalho dos realizadores, inclusive o momento de definição conceitual do curta-metragem, no qual os realizadores aparecem discutindo sobre o 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 auto-reflexão:

- 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.



Imagem 41: Garotas e garotos armados com bananas imitam uma gangue. A cena é semelhante a uma construção do filme de Cidade de Deus, em que o bando de Zé Pequeno se depara com a polícia.





Imagens 42 e 43: Material de filmagem, a tomada é mostrada entre as gravações, e a discussão sobre o filme entre os realizadores colocam em evidência o processo de produção da obra.

Bibica 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 idéias 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 neste filme é a encenação do universo do narcotráfico sob a ótica da brincadeira, que revela como determinadas características desta 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*, que traz uma cena onde crianças de uma favela brincam de polícia e bandido, utilizando armas de brinquedo improvisadas. Eles reproduzem o comportamento e o maneira de falar dos traficantes e vendedores de drogas e também encenam o momento em que um X-9 é preso pelo grupo, torturado e morto por ter delatado o bando (novamente, aparece aqui o tema da traição ao grupo e conseqüente punição). Neste 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*, portanto, usa a brincadeira das crianças como exemplo de uma realidade funesta.

Já a passagem da ficção para o relato documental em *Bibica* 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 é, de certo modo, um curta-metragem que dialoga com quase todos os filmes analisados neste 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, etc.) 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 trazem 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* e *A distração de Ivan*. Os personagens adultos são coadjuvantes e funcionam como elementos oponentes, normalmente responsáveis pelas provações que as crianças têm que enfrentar. Em *Bibica*, 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”). Em *Bibica*, 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 neste 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.

4.4. Histórias de pessoas: estética da diversidade e discurso do reconhecimento

O que se pode dizer acerca desses produtos audiovisuais, fora o fato de que foram exibidos em festivais de cinema de periferia? Talvez o que devesse primeiro ser ressaltado é que se trata de uma produção heterogênea, multifacetada, no que tange aos temas e também à linguagem utilizada.

O mesmo se pode dizer acerca das instâncias de produção. Embora nesta seleção seja possível identificar algumas recorrências com relação às instituições produtoras e aos realizadores, isso se deve mais ao fato dos mesmos terem construído uma trajetória no campo audiovisual (e não apenas no campo dos movimentos sociais), o que resultou na conquista de certo reconhecimento e consagração como artistas.

Por outro lado, pode-se inferir que há um aspecto recorrente: o que está em evidência são 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* e *Raízes*, mas ainda assim com base em relatos “personalizados”. Valoriza-se, então, o sujeito e o lugar que este ocupa no espaço representado, ainda que este tipo de construção mais subjetiva ajude a sustentar uma perspectiva de grupo social.

O discurso de valorização da diversidade e do reconhecimento social aparece de maneiras distintas.

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. Não há, portanto, a marcação de um distanciamento, mas um nivelamento discursivo que ocorre através da utilização de estratégias do cinema direto: o uso da enunciação direta, sem a voz cheia de autoridade de um narrador.

Nas ficções, o discurso de reconhecimento social é construído de modo indireto: está diluído na fala dos personagens, mas fortemente representado através da 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 crítica ao poder instituído, à constatação de que é preciso muito investimento pessoal e coletivo para que se efetivar determinados processos de reconhecimento. Os finais pouco ou nada consoladores demonstram isso. Nos filmes da primeira parte das análises, como já apontado, os desfechos não trazem um cenário mais reconfortante para os personagens. A situação inicial de conflito quase sempre se mantém. O mesmo ocorre

com os personagens dos três últimos filmes: os meninos de *Picolé, pintinho e pipa*, apesar de conseguirem seus brindes no final, para consegui-los novamente terão que passar por novas provas e realizar um grande investimento pessoal; um grito angustiante do protagonista ao final de *A distração de Ivan* anuncia o início de um processo de amadurecimento; em *Bibica*, a protagonista fica proibida de gravar as últimas cenas e o vídeo produzido pelos adolescentes 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 através 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.

A periferia isolada? – 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 das periferias e favelas como locação privilegiada, o uso de atores e não-atores locais e a valorização de seus modos de se expressar (através da fala, dos modos de se vestir, de se comportar, etc), e que vai ajudar na composição dos personagens (reais ou ficcionais) nas narrativas e dos espaços onde estes coexistem.

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. Este 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* e *7 minutos*, toda a narrativa se concentra na favela e vida dos personagens se resume a este contexto, sem haver nenhuma referência a outros espaços da cidade. As locações de *A distração de Ivan* e *Bibica* também se restringem aos bairros de periferia, que nem chegam a ser identificados ao longo das narrativas.

Rap, o Canto da Ceilândia 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 à 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*, sabemos apenas que este 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* 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, 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 da cidade. As pessoas, contudo, fazem parte de uma multidão, de uma massa anônima, como se estivessem integradas à paisagem urbana.

Em *Raiz Pankararu*, 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 e Gritos da alma enfatizam uma exclusão simbólica (do negro, do ex-detento), mas os espaços físicos citados nos depoimentos também contribuem para reforçar essa idéia: as favelas e bairros de periferia onde se concentram a população negra em geral e o presídio como lugar de isolamento social.

Seguindo este 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, deslocamento, etc.) e institucionais (delimitação de temas, orientações nas abordagens, etc.) que eventualmente possam limitar/conduzir a criação/realização destes trabalhos, ainda assim é possível verificar uma recorrência de perspectivas coletivas em jogo: a delimitação dos espaços de periferia como *locus* que 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 temas normalmente relacionados ao universo das favelas e periferias, como a violência, o tráfico de drogas, a pobreza ou a discriminação, por exemplo, 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 nestes lugares, mesmo que em espaços circunscritos no interior das favelas e bairros de periferia. Ainda assim, esta 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. Ou seja, evita-se a generalização e as abordagens limitadas acerca dos aspectos negativos das favelas.

O discurso institucional dos festivais de cinema de periferia e de uma parcela considerável dos realizadores deste campo de produção específico, que atribui grande importância às possibilidades de auto-representação através do audiovisual, mostra-se genérico e não aponta soluções discursivas 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 “auto-retrato” de grupos e espaços sociais, e mais um investimento na linguagem audiovisual para tratar de questões do cotidiano de indivíduos comuns.

Dados dos filmes:

Crônicas de um fato comum

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2007

Duração: 16'30''

Formato de captação: Mini DV

Direção e roteiro: Paulo Silva

Produção: Julio Pecly

Instituição produtora: Cidadela Arte Cultura e Cidadania

Troféu ABDeC e Prêmio Crítica Social no festival Visões Periféricas (2008); Melhor Curta no Festival *Mostre a sua Comunidade* (2008)

Disponível em:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=xETuHwnmStg>

Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=XZnTkSAoIXw>

Neguinho e Kika

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2005

Duração: 18'

Formato de captação: Mini DV

Direção: Luciano Vidigal

Produção: Caetano Ruas

Instituição produtora: Nós do Morro

Seleção da mostra Força Carioca 2 no festival Visões Periféricas (2007); Melhor Direção no Festival de Marseille (2006); Melhor Ficção Digital Curta Cinema (2005); Melhor Filme Festival de São Carlos/SP (2005).

Disponível em:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=X0j2Qb65QGU>

Parte 2: http://www.youtube.com/watch?v=U9Y8m_cTom0

Mina de Fé

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2004

Duração: 15'

Formato de captação: 35 mm

Direção e roteiro: Luciana Bezerra

Produção: Branca Murat

Instituição produtora: Nós do Morro

Seleção da mostra Força Carioca 2 no festival Visões Periféricas (2007); Kikito de ouro de melhor curta-metragem no Festival de Brasília (2005).

Disponível em:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=iB2i0Jv5PgU>

Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=C43G5A5tRPc>

7 minutos

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2007

Duração: 7'

Formato de captação: 35 mm

Roteiro: Julio Pecly e Paulo Silva

Direção: Julio Pecly, Paulo Silva e Cavi Borges

Edição: Gustavo Pizzi

Instituições produtoras: Cavídeo, Boca de Filmes, Nos Do Morro, Nós do Cinema e Virtual Filmes
Prêmio Na Tela da Favela, Júri Especializado no Festival Cine Cufa (2008); 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 Palmeiras 2007, Melhor ator para Luciano Vidigal Festival de Itu (2007), Menção honrosa Festival Perro Loco (2007), Menção honrosa Festival de São Carlos (2007).

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VIKqvRJuLPc>

O filme do filme roubado do roubo da loja de filme

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2006

Duração: 7'

Formato de captação: Celular e Digital 8

Direção e roteiro: Marcelo Yuka, Julio Pecly e Paulo Silva

Produção: Cavi Borges, Marcelo Yuka, Julio Pecly e Paulo Silva

Instituições produtoras: Companhia Brasileira de Cinema Barato e Cavídeo Produções

Seleção da mostra competitiva no Festival Visões Periféricas (2007); Melhor filme Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras (2008); Melhor vídeo Festival Guarnicê (2008); Melhor curta Prêmio do júri Festival do Livre Olhar (2007); Melhor roteiro Festival de Cabo Frio (2007); Melhor ator Festival de cinema e vídeo de Santa Cruz das Palmeiras (2008).

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=w0QjfDiFWCc>

Rap, o canto da Ceilândia

Local de produção: Brasília/DF

Ano: 2005

Duração: 15'

Formato de captação: 35 mm

Direção e roteiro: Adirley Queiroz

Produção: João Break

Instituição produtora: Forcine/UnB

Seleção oficial do Festival Cine Cufa (2007); Melhor Curta Júri Oficial Festival de Brasília (2005), Melhor Curta Júri Popular Festival de Brasília (2005).

Raízes

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2007

Duração: 12'

Formato de captação: Mini DV
 Direção e Roteiro: Guilherme Varella
 Edição: Guilherme Varella e Thiago Lima.
 Instituições produtoras: Coletivo Norte Sul, Raizes em Movimento, Facha, Quaddro.
 Prêmio Na Tela da Favela, Júri Popular no Festival Cine Cufa (2008)
 Disponível em:
 Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=d6YQ7qUI3Kg>
 Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=qM0iYOBqAde>

Raiz Pankararu

Local de produção: São Paulo/SP
 Ano: 2006
 Duração: 8'
 Formato de captação: Mini DV
 Realização: Alan George de Souza, Edcarlos Pereira do Nascimento, Kellin Greize Segalla Fornita, Tarcisio Henrique Nascimento
 Instituição produtora: Associação Cultural Kinoforum
 Prêmio Menção Afetiva no Festival Visões Periféricas (2007)
 Disponível em: Disponível em: <http://www.kinooikos.com/acervo/videos/201/>

Mais um

Local de produção: Vitória/ES
 Ano: 2009
 Duração: 22'
 Formato de captação: Mini DV
 Direção, roteiro e edição: Thayane Guedes e Bruna Gati
 Instituição produtora: Centro de Comunicação e Cultura Popular Olho da Rua
 Prêmio ABDeC-RJ (Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas do Rio de Janeiro) no Festival Visões Periféricas (2009)

Gritos da alma

Local de produção: São Paulo/SP
 Ano: 2005
 Duração: 5'
 Formato de captação: Mini DV
 Direção: Carlos Pereira Jr, Daniela dos Santos, Élcio Freitas, Priscila Pereira, Sérgio Luiz
 Instituição produtora: Associação Cultural Kinoforum.
 Prêmio Crítica Social no Festival Visões Periféricas (2007)
 Disponível em: <http://www.kinooikos.com/acervo/videos/201/>

O Campim

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ
 Ano: 2007
 Duração: 17'
 Formato de captação: Mini DV
 Direção: Jéferson de Oliveira e Eduardo Dornelles
 Instituição produtora: Nós do Cinema
 Prêmio Coisas Nossas no Festival Visões Periféricas (2007); exibido no 3º Festival Jovens Realizadores de Audiovisual do Mercosul (2007)
 Disponível em: <http://www.kinooikos.com/acervo/videos/319/>

A Cidade de Plástico

Local de produção: Salvador/BA

Ano: 2008

Duração: 8'

Formato de captação: Mini DV

Direção: Liliane Sena

Roteiro: Sara Oliveira e Liliane Sena

Produção: Gilson Barbosa, Liniane Sena, Sara Oliveira e Sumara de Oliveira

Edição e finalização: Danilo Scaldaferrri

Produtora: Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia de Salvador/ CIPÓ Comunicação

Exibido no Festival Visões Periféricas (2008); prêmio da categoria Imagens na Periferia no Festival Nacional de Vídeos Favela é isso aí / Imagens da Cultura Popular Urbana (2008).

Disponível em: <http://www.kinooikos.com/acervo/videos/311/>

Cidade cinza

Local de produção: Belo Horizonte/MG

Ano: 2007

Duração: 18'

Formato de captação: Mini DV

Direção, roteiro, produção e montagem: Clebim Santos e Lucas Botelho (Associação Imagem Comunitária - AIC)

Produtoras parceiras: Associação Imagem Comunitária (AIC) e Produto Tosco.

Prêmio Singular Periferia no Festival Visões Periféricas 2008

Disponível em: <http://www.kinooikos.com/acervo/videos/319/>

Picolé, Pintinho e Pipa

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2006

Duração: 15'

Formato de captação: Super 16mm

Direção: Gustavo Melo

Roteiro: André Santinho e Gustavo Melo

Produção: Luciana Bezerra

Montagem/edição: Alessio Slossel

Instituição produtora: Nós do Morro

Menção Honrosa ABDeC no Festival Visões Periféricas (2007); Seleção oficial Festival de Huesca

(2007); Seleção oficial do Festival de Biarritz (2007); Seleção oficial Festival Internacional de Curtas de

São Paulo (2007); Seleção oficial Festival Curta Cinema (2006); Seleção oficial do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro.

Disponível em:

Parte 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=PPQaYQrsP9Q>

Parte 2 - http://www.youtube.com/watch?v=DdpJi2_uzEw

A distração de Ivan

Local de produção: Rio de Janeiro/RJ

Ano: 2009

Duração: 15'

Formato de captação: 35 mm

Direção: Cavi Borges e Gustavo Melo

Roteiro: Gustavo Melo

Produção: Gustavo Pizzi

Edição: Fernanda Teixeira

Produção: Cavideo, Nós do Morro e Saraguina Filmes

Co-produção: Link Digital e Cinerama Brasilis

Prêmio Coisas Nossas no Festival Visões Periféricas (2009); seleção oficial no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (2009); Melhor edição no FAM, Florianópolis (2009); Melhor Trilha Sonora Cine PE, Recife (2009).

Disponível em:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=T-7DmniATSs>

Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=KmdcD3lSwyM>

Bibica

Local de produção: Belo Horizonte/MG

Ano: 2008

Duração: 15'

Formato de captação: Mini DV

Direção: Bernard Belisário

Roteiro, produção e montagem: coletivo

Instituição: Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte

Prêmio Singular Periferia no Festival Visões Periféricas (2009); Melhor Filme Júri Popular no Festival Favela é isso aí / Imagens da Cultura Popular (2008).

Disponível em:

Parte 1 – <http://www.youtube.com/watch?v=4Rcg9wRe2hE>

Parte 2 - <http://www.youtube.com/watch?v=6D-0eJuapow>

CONCLUSÃO

Num programa de pós-graduação onde uma das propostas de pesquisa é a análise de produtos midiáticos, é arriscada a tentativa de tomar como objeto de estudo um produto que se encontra numa espécie de limbo: raramente aparece na grande mídia (a não ser que seja pauta de alguma matéria jornalística), mas 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 TV. Acredito que esses espaços, juntos, também ajudam a configurar a esfera da visibilidade pública, uma vez que formam um conjunto de canais alternativos de comunicação que colocam em evidência outras fontes discursivas.

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, 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. Muitos desses realizadores, portanto, demonstram grande preocupação com a dimensão formal, e não apenas com as mensagens dos filmes, 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 de nossas hipóteses iniciais. Embora exista à 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.

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 *Crônicas de um fato comum*) ao falar sobre a ampliação de produções audiovisuais nas periferias e favelas brasileiras⁹⁹. Os festivais, neste caso, funcionam como dispositivos de classificação desses produtos, na medida em que os enquadra 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 funcionam ao mesmo tempo como espaço exibidor e lugar de reconhecimento e consagração destes 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 idéia 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 (Bourdieu).

Como já existem alguns festivais desse gênero, e muitos trabalhos sendo produzidos e exibidos, foi necessário um recorte para definir melhor um *corpus* de investigação. Em síntese, optou-se por curtas-metragens que tiveram algum destaque (premiação, seleção especial) nos festivais *Visões Periféricas* e *Cine Cufa*, realizados desde 2007, respectivamente na Caixa Cultural e no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. Alguns destes curtas-metragens também circularam por outros festivais de audiovisual e a maioria pode ser assistido no YouTube. Se a pesquisa se resumisse à análise da dimensão interna (seus aspectos estéticos, narrativos, etc.) desses materiais em toda sua extensão, um trabalho imenso estaria posto a nossa frente, tendo em vista a grande quantidade de produções que poderiam ser inseridas nesse contexto. Ao mesmo tempo, também teríamos uma investigação insuficiente, posto que esta não daria conta da dimensão social e política do cinema de periferia, aspecto que o torna tão específico.

As obras analisadas compõem somente uma pequena amostra dessa produção, muito embora 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 esta questão, basta retomar as considerações de Pierre Bourdieu acerca das características de um

⁹⁹ Em entrevista concedida por e-mail no dia 14 de outubro de 2009.

campo de produção cultural 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 idéia 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 à produção audiovisual de periferia defende o direito à auto-representação 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). Assim, considera-se que os produtos do cinema da periferia representam um tipo de luta por reconhecimento, pois surgem e se desenvolvem a partir do empenho das capacidades e propriedades dos indivíduos (e coletivos) na busca por estima social, associada ao direito ao desenvolvimento de certas capacidades técnicas. Nessa perspectiva, o discurso do direito à auto-representação que sustenta essa rede de produção e exibição da periferia encerra fundamentalmente uma dimensão simbólica, pois ultrapassa a idéia da realização artística, adquirindo contornos políticos. Como afirma Anderson Quak, um dos organizadores do *Cine Cufa*, é papel das periferias fazerem um cinema engajado.

Em 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

Há de se constatar que os filmes analisados são marcados por uma necessidade de auto-representação, 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 das favelas e periferias?

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 três), ou, posteriormente, dos movimentos sociais construírem uma fala institucionalizada em nome dos marginalizados e dos subalternos (ver capítulo um), 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 artistas originários da Cidade de Deus, do Morro do Vidigal, da Cidade Tiradentes ou da Ceilândia, e, recorrendo a Bourdieu, essa condição social lhes confere um determinado capital simbólico que os diferencia dos demais.

Mas em que medida esta representação significa uma ruptura com modelos existentes no cinema e na televisão? Se o que trazem é a visão dos moradores das periferias (como anunciam os festivais), é de se supor que apresentem alguma diferença frente a outros materiais semelhantes? Não necessariamente.

Essa geração de jovens produtores de audiovisual moradores de favelas, periferias e subúrbios das grandes cidades brasileiras 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 em especial, com sua linguagem direta e seu modo quase instantâneo de fruição, bem como

curtas-metragens, formam ainda parte do material audiovisual que permeia a Web, outro importante espaço de consumo de produtos audiovisuais principalmente por parte do público jovem. Pensando em termos de 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, 2003:194). 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 destacam 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 nas grandes produções. Tal “deficiência” poderia ser atribuída a uma falha no trabalho de direção de atores, por exemplo, afinal, como interpretar a si mesmo?

Se for possível detectar nessas obras alguma espécie de ruptura estética ou formal, encontraríamos talvez essa disposição em assumir certa precariedade de produção como característica de uma “estética da periferia”. No curta-metragem *Bibica*, 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 idéia 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, 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 deste capital é a própria “visão de dentro” da comunidade do 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 destes trabalhos.

A exemplo de produções como a série televisiva *Cidade dos Homens*, 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*, 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” à realidade da periferia com dignidade.

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.

Conduzir uma reflexão buscando definir uma conclusão de tese apenas reforça o fato de que são amplas as possibilidades de abordagem desse fenômeno que denomino cinema da periferia, fruto de um recorte que envolveu o estudo de produtos audiovisuais e festivais do gênero. A aproximação com esse tema realizada nesse trabalho é uma entre tantas possíveis. Uma das possibilidades de continuação do estudo empreendido pode envolver a relação entre as condições de produção do cinema de periferia e os filmes, porém com foco na trajetória dos realizadores, o que implicaria em aprofundar o entendimento da produção independente no campo audiovisual. Outra proposta – mais dedicada à linguagem audiovisual – seria desenvolver um estudo comparativo entre alguns filmes do cinema de periferia e determinados produtos do cinema e da televisão, considerando aspectos estéticos, narrativos e discursivos.

BIBLIOGRAFIA

- ANCINE. Decreto n. 6.304, de 12 de dezembro de 2007. Decretos. Brasília, 2007. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=9205&sid=69>
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traduzida por Antônio Pinto de Carvalho. In: **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro. (s/d)
- ATHAYDE, Celso, MV Bill, SOARES, Luiz Eduardo. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ATHAYDE, Celso, MV Bill. **Falcão, meninos do tráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- ATTON, Chris. **Alternative media**. London: SAGE Publications Ltd, 2002.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques (e outros). **A estética do filme**. Campinas, SP. Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec / Annablume, 2002.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 2002.
- BARROS, Diana Pessoa de, e FIORIN, José Luiz Fiorin (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. In: **ALCEU**, 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. p. 111-128, 2007b.

BERNARDET, Jean-Claude. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade.** In *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Centro Cultural Banco do Brasil. pp. 8-11. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=22>. Acesso em 28 de abril de 2009. Abril de 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BOOTH, W. C.; COLOMB, G.; WILLIAMS, J. M. **A arte da pesquisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas.** São Paulo, Brasiliense: 1990.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination.** Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film.** Barcelona, Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999a.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1999b.

CASTRO, Maria C. P. S.; MAIA, Rousiley. **Mídia, esfera pública e identidades coletivas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CINE CUFA, Festival Internacional. Folder do evento. Rio de Janeiro, 2007.

CINE CUFA, Festival Internacional. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2008.

CINE CUFA, Festival Internacional. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2009.

COUTINHO, Marina Henriques. *Neguinho e Kika – entrega ou recusa ao destino trágico?* In: **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 de abril de 2009.

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.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DOWNING, John D. H. **Mídia radical. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo: 2002.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1978 (71-161).

ECO, Umberto. **O super-homem de massa**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. *Neo-realismo italiano*. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

FAVELA É ISSO AÍ, Festival. *Imagens da cultura popular urbana*. Catálogo do evento. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: www.favelaeissoai.com.br

FECHINE, Yvana. *Influências do Núcleo Guel Arraes na produção televisual brasileira*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e entretenimento”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 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.

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.

FREIRE, Marcius. *Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo*. In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 14, p. 13-28, dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 8ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres* (1967), Hétérotopias. in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Disponível em <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> Acesso em: 16 de fevereiro de 2009.

FRASER, Nancy. *Reconhecimento sem ética?* In: **Lua Nova**, São Paulo 70, 101-138, 2007.

FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. **Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange**. London, New York: Verso, 2003.

FRASER, Nancy. *Social justice in the age of identity politics: redistribution, recognition, participation*. In: FRASER, N. & HONNETH, A. **Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange**. p.7-110. London: Verso, 2003.

FRASER, Nancy. *From redistribution to recognition? Dilemmas of Justice in a 'post-socialist' age*. Artigo apresentado no Philosophy Department's Symposium on 'Political Liberalism', University of Michigan, março de 1995. Disponível em: <http://www.trentu.ca/academic/philosophy/fraserjusticeinterruptus.pdf>. Acesso em 25 de agosto de 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / espetáculo / desconhecimento*. In: TEIXEIRA COELHO (Org). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos movimentos sociais. Paradigmas clássicos e contemporâneos**. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004a.

GOMES, Wilson. *Apontamentos sobre o conceito de esfera pública política*. In: MAIA, R. e CASTRO, M. C. P. S. (Orgs). **Mídia, esfera pública e identidades coletivas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GOMES, Wilson. *Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema*. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro, 1.ed., p.93-125, 2004b.

GOMES, Wilson. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico*. **Significação**, Curitiba, v.21, n.1, p.85-106, 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: In: FRANÇA, Vera (Org). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GUTMANN, Amy. *The good, the bad and the ugly of identity politics*. In: GUTMANN, A. **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. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.

HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente**. In: **Novos Estudos Cebrap**. pp. 113-128. n. 78, julho 2007.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

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*. In: **Media, Culture and Society**. Vol. 28(2): 211-231. London: SAGE Publications, 2006.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada). **Políticas sociais – acompanhamento e análise / 16**. Novembro de 2008.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais*. In: JOVCHELOVITCH, Sandra; GUARESHI, Pedrinho. (Orgs). **Textos em representações sociais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KEHL, Maria Rita. *Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. In: **Violência e mal-estar na sociedade**. São Paulo em Perspectiva. Revista da Fundação SEADE. vol.13 n.3, 95-106. São Paulo, Jul/Set 1999. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v13n03/v13n03_12.pdf. Acesso em 27 de março de 2009.

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**. pp. 215 a 237. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

KORNIS, Mônica Almeida. *Aventuras urbanas em Cidade dos Homens: estratégias narrativas de inclusão social em seriados ficcionais*. In: **Estudos Históricos**, n. 37, jan a jul de 2006, pp. 119 a 141. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, 2006.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007, indicadores 2006**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Venício A.; CAPPARELLI, Sérgio. **Comunicação e televisão: desafios da pós-globalização**. São Paulo: Hacker, 2004.

LIMA, Rafaela P. (Org.) **Mídias comunitárias, juventude e cidadania**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica/Associação Imagem Comunitária, 2006

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Brasil – panoramas ficcionais diante do novo, em busca do novo*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; VILCHES, Lorenzo (Orgs). **Mercados globais, histórias nacionais: Anuário Obitel 2008**. São Paulo: Globo, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Brasil – no limiar de novos rumos*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMES, Guilherme Orozco (Orgs). **A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade**. Anuário Obitel 2009. São Paulo: Globo, 2009.

MACHADO, Arlindo. *As linhas de força do vídeo brasileiro*. In: MACHADO, Arlindo (Org.) **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MAIA, Rousiley C. M. (Coord). **Mídia e deliberação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

MATTOS, Patrícia. **A sociologia política do reconhecimento. As contribuições de Charles Taylor, Axel Honneth e Nancy Fraser**. São Paulo: Annablume, 2006.

MATTOS, Patrícia. *O reconhecimento, entre a justiça e a identidade*. In: **Lua Nova, no. 63. CEDEC, Centro de Estudos de Cultura Contemporânea**, São Paulo, Brasil: Brasil. 2004. Acesso al texto completo: <http://www.scielo.br/pdf/lv/n63/a06n63.pdf>

MELUCCI, Alberto. **Challenging Codes: collective action in the information age**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil**. Brasília, DF, novembro de 2006.

MORELLI, Paulo; SOÁREZ, Elena. **Cidade dos Homens**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MOSCOVICI, Serge. *Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história*. In JODELET, Denise (Org). **As representações sociais**. Tradução: Lilian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

NAGIB, Lúcia. *A língua da bala: realismo e violência em Cidade de Deus*. In: **Novos Estudos Cebrap**, n.67, pp. 181-191, novembro de 2003.

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

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Transformações no vídeo popular*. In: **Sinopse Revista de Cinema**, nº 7, ano III, agosto de 2001. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

ORICCHIO, Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PELBART, Peter Pål. *Biopolítica e Biopotência no coração do Império*. In: **Multitudes 9**, mai-juin 2002. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>. Acesso em 5 de maio de 2010.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. **TV Comunitária no Brasil: Aspectos históricos**. BOCC - Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2000. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/peruzzo-cicilia-tv-comunitaria.pdf>. Acesso em 11 de março de 2009.

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

ROCHA, Simone Maria. *Favela, soma de exclusões e assimetrias: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática*. In: **Contemporânea**. Vol.3. nº 1, p.191-223, janeiro/Junho de 2005.

ROCHA, Simone Maria. *Mídia e politização de identidades: Dilemas na construção de um "nós" entre os moradores de favelas*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Política", do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

ROLNIK, Raquel. *Exclusão territorial e violência. O caso de São Paulo, Brasil*. In: FERNANDES, Edesio; VALENÇA, Márcio Moraes. **Brasil urbano**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2004.

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, Argentina: Catálogos Editora, 1985.

SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. **Favela: alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 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.

SNYDER, Gregory J. *Graffiti media and the perpetuation of an illegal subculture*. In: **Crime, media, culture**. SAGE Publications, London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, www.sagepublications.com, Vol 2(1): 93–101, 2006. Downloaded from <http://cmc.sagepub.com> at CAPES on May 14, 2009.

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 Serviços Editoriais, 2004.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. *Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas*. In **Media e Cultura**. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2003a.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **A construção social de sentidos e o fenômeno da recepção: em questão o papel dos realizadores**. GT mídia e recepção, XI Encontro anual da Compós, UFRJ/RJ, 2002.

SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003b.

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

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2004.

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*. In: FERRARI, F. e outros. (Org.) **Sexta feira n. 8 – Periferia**. pp. 19-29. São Paulo: Ed. 34, 2006.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2007.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2008.

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Catálogo do evento. Rio de Janeiro, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. *Humanizadores do inevitável*. In: **ALCEU**, v. 8, n. 15. p.256-270. Jul/Dez 2007.

XAVIER, Ismail. *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento*. In: **Novos Estudos Cebrap**, pp. 139 a 155, n.75, julho de 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

XAVIER, Ismail. *Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90*. In: **Estudos de cinema 2000 — Socine**. J. Gatti, F. Ramos, A. Catani e M. D. Mourão (Orgs.). Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Periódicos

BEYER, Lisa. *Subversion by vídeo*. Revista **Time International**. n. 37, p. 42-47, 11 de setembro de 1989.

CASTRO, Vitor. *Funk é cultura*. **Observatório de Favelas Notícias e Análises**. 2 de setembro de 2009. 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 de fevereiro de 2010.

LAURIANO, Carolina. *Funkeiros fazem manifestação no Centro do Rio*. **G1, Globo.com**. 1º de setembro de 2009. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1288821-5606,00-FUNKEIROS+FAZEM+MANIFESTACAO+NO+CENTRO+DO+RIO.html>. Acesso em 13 de fevereiro de 2010.

LEITE, Eleilson. *Manos e minas no horário nobre*. Coluna *Cultura periférica*. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Maio de 2008. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2008-05,a2389>. Acessado em: 19 de maio de 2009.

LEITE, Eleilson. *É tudo nosso!* Coluna *Cultura periférica*. **Le Monde Diplomatique Brasil**. 5 de abril de 2008. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2008-04,a2325>. Acessado em: 19 de maio de 2009.

LEITE, Eleilson. *A nova arte da Cooperifa*. Coluna *Cultura Periférica*. **Le Monde Diplomatique Brasil**. Novembro de 2008. Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2008-11,a2658>. Acesso em 23 de outubro de 2009.

MATTOS, Laura. *Série "A Lei e o Crime" estreia hoje com episódios de R\$500 mil*. **Ilustrada, Folha Online**, 5 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u486175.shtml>. Acesso em: 20 de janeiro de 2009.

RAMALHO, Renan. *Lei quer impedir fechamentos de bailes funk no RJ*. **Ilustrada, Folha Online**, 19 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u491071.shtml>. Acesso em 13 de fevereiro de 2010.

REZENDE, Sidney. *Roda de funk marca protesto contra a criminalização dos funkeiros*. **SRDZ**. 21 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/52423+roda+de+funk+marca+protesto+contra+a+criminalizacao+dos+funkeiros>. Acesso em 13 de fevereiro de 2010.

SANCHES, Pedro Alexandre. *A grife periferia*. São Paulo: **Carta Capital**, 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*. São Paulo: **Carta Capital**, Junho de 2006. Disponível em: <http://pedroalexandresanches.blogspot.com/2006/06/o-rap-eleva-o-tom.html>. Acesso em: 20 de janeiro de 2009.

TOLEDO, Moira. *Renovando a imagem da periferia*. **Kinooikos**. Disponível em: <http://www.kinooikos.com/artigos/festival-de-curtas-2005/118/> Acesso em 13 de fevereiro de 2010.

Teses e dissertações

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.** Orientador: Ramos, Fernão Pessoa. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

COTA, Giselle Ferreira. **Cinema de Quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos.** Orientador: Roberto Franco Moreira. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo. Ciências da Comunicação, São Paulo, SP: ECA/USP, 2008.

ROMANO, Maria Carmm Jacob de Souza. **O que pinta de novo pinta na tela do povo: o uso do vídeo na educação popular.** Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói: Rio de Janeiro. Niterói. 291 f. BBE v. 35, n. 1, 1990.

APÊNDICE

I. Instituições, coletivos e projetos de inclusão audiovisual

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 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 cinquenta 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.

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 Audio Visual 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 07/07/07, 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 nove anos, que começou a produzir suas primeiras animações com cinco 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 exposições 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! Novos Produtores - Cipó Comunicação Interativa - BA

O Núcleo de Produção Kabum! Novos Produtores promove a formação avançada de jovens na área da mídia, através da contratação temporária para execução de projetos de comunicação temáticos, autorais ou elaborados especialmente para clientes, e da participação em oficinas técnicas e conceituais. A iniciativa é uma parceira entre a Oi Futuro, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult) e a Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O programa contribui para a inserção dos alunos no mundo do trabalho, a experimentação, a viabilização da produção e a difusão de peças de comunicação envolvendo jovens. O Núcleo integra as ações da Cipó - Comunicação Interativa que 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.

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 auto-estima 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 auto-estima, 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 Maragogipe. 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.

II. Documentos e manifestos

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 09 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 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 (ong`s, 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. 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 TV`s públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual;
5. Incentivar a formação de platéias 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. 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, Anthares Multimeios /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 máquina 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 freqüentar, 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 idéias 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 publico, salas de exibições 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, desocupados, crianças, jovens, adultos, idôneos, 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 COMPANHIA BRASILEIRA DE CINEMA BARATO.

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, Julio Pecly, 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 apóiam este manifesto:

Cinema Nosso, Cavídeo, 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.

III. Editais e Leis de Incentivo para produção audiovisual¹⁰⁰

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

¹⁰⁰ Fonte: <http://www.telaviva.com.br/leis/audiovis.htm#LEIS%20FEDERAIS> Acesso em 14 de outubro de 2009.

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 infraestrutura 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 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 pessoas jurídicas, e 6%, para pessoas físicas. Os valores máximos permitidos para dedução são: 30% dos recursos investidos como patrocínio ou 40% como doação (pessoas jurídicas) e 60% como patrocínio e 80% como doação (pessoas físicas). O valor total aplicado em cultura pode ser deduzido como custo operacional.

Quem pode inscrever projetos: pessoas 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 Inspeção Seccional de Fiscalização da Secretaria de Estado de Economia e Finanças de sua região. Em 10 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 15/12/97 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 04 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.