

O audiovisual nas periferias brasileiras: fatores para o desenvolvimento da produção

Gustavo Souza

Pós-doutorando, bolsista Fapesp junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Email: gustavo03@uol.com.br

Resumo: Pretende-se debater neste artigo os fatores que permitem o surgimento da produção audiovisual nas periferias brasileiras. Conclui-se que três importantes fatores permitem o desenvolvimento de tal produção: as políticas culturais empreendidas nos últimos 10 anos, tanto no âmbito municipal quanto federal; o desenvolvimento das tecnologias digitais, que se popularizou, facilitando o acesso aos meios de produção e, por fim, novas propostas de políticas de representação, que tentam se distanciar da ideia dos espaços periféricos como locais exclusivos de insegurança, perigo e violência.

Palavras-chave: Cinema de periferia. Políticas culturais. Digital. Representação.

Introdução

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, enquanto o público, a crítica e os profissionais viam o crescimento da produção de cinema no Brasil, os moradores de subúrbios, favelas e periferias começavam a experimentar outra forma de contar histórias: a apresentação de filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual se espalharam por diversas cidades brasileiras. Se antes o *rap* e o *funk* eram os porta-vozes de uma significativa parcela de moradores dos espaços periféricos (HERSCHMANN, 2000), tais manifestações musicais passam a dividir espaço com a produção audiovisual que cresce desde 2000. Para tanto, em um passado não muito distante, era imprescindível saber ler e escrever; hoje, além disso, é preciso ter a clareza sobre o potencial de uma imagem e saber utilizá-lo. Nesse cenário, as classes populares¹ passam de personagens, que por décadas causaram (e ainda causam, de certo modo) um intenso fascínio entre documentaristas, a contadoras de sua própria história.

Contudo, esse movimento não se dá por rupturas que estabelecem nítidas separações entre “a periferia como personagem” e “a periferia como produtora”. No período anteriormente apontado, moradores de periferias transitaram entre esses dois pólos, pois passando a realizar filmes não deixaram de serem personagens. Não desaparecessem das produções cinematográficas. As características e configurações das classes populares, e seu exercício de poder, são desconhecidos por uma parcela significativa da população brasileira. Conforme defende Soares (2009, p. 3): “das relações de discriminação, exclusão e dominação constituem-se as minorias, ou seja, aqueles que, menos numerosos, sustentam ideias contrárias às do maior número.” Assim, à margem das benesses desse exercício, diversos grupos tidos como minoritários – favelados, imigrantes nordestinos, negros, travestis, presidiários² – reinventam uma existência que pode ser vista como

¹ No sentido atribuído por Zaluar (2000, p. 50), essa expressão se refere à população de baixa renda, moradora de áreas menos privilegiadas, apontando para uma “construção de uma identidade social mais ampla do que a da classe operária”. Nessa direção, recorro a esse termo para me referir aos grupos menos abastados da população, a fim de evitar o emaranhado de expressões geralmente utilizadas para denominá-los – minorias, setores marginais, pobres, classes perigosas –, assim como suas respectivas armadilhas semânticas.

² A produção documental brasileira dá fortes indicativos dessa presença. Seguindo a ordem da alteridade apresentada há exemplos como: *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Babilônia 2000* (1999), de Eduardo Coutinho; *2000 Nordestes*, de Vicente Amorim e David França Mendes (2000); *A negação do Brasil*, de Joel Zito Araújo (2000); *Engenharia erótica*, de Hugo Denizart (1999) e *Julliu's Bar*, de Consuelo Lins (2001); *O*

sui generis ou resistente, tornando-se, portanto, “objeto de desejo” de vários documentaristas. Aliás, filmes de ficção de grande repercussão da primeira década do século XXI tinham como questão central personagens ou situações vinculadas às periferias e favelas, assim como as temáticas comumente associadas a esses espaços.

Porém, antes de discutir o problema central deste texto, é importante apontar os meandros que os cercam, como o seu próprio nome. Debates e conversas com diversos realizadores deste “cinema” revelam que não há uma nomenclatura fixa que denomine o conjunto da produção audiovisual realizada nas periferias. Desse modo, há referências como *cinema de periferia*, *cinema de quebrada*, *vídeo popular* ou *vídeo de comunidade*. Diante dessa diversidade, dirijo-me ao conjunto de obras analisadas, majoritariamente, como *produção documental periférica* ou *produção de documentários de periferia*. A aparente assimetria em situar cinema e audiovisual na mesma seara não é de todo descabida. Embora o digital seja o suporte utilizado por praticamente todas as oficinas e coletivos, há, em menor número, produções em película, o que garante a denominação de “cinema” para o conjunto da produção e de “filme” para o produto confeccionado.³ Sendo assim, para facilitar o andamento da argumentação, cabe destacar que, neste artigo, a referência ao *cinema de periferia* inclui também os documentários feitos em digital e, mais importante: o uso desse termo deve ser entendido também como uma referência à *produção de documentários periféricos*, embora saibamos que nesse tipo de *cinema* também se faz ficção.

Se entendermos os filmes dessa produção como um modo de produzir e compartilhar conhecimentos, ao assisti-los surge a necessidade de se apreender quais aspectos permitem o desenvolvimento de tal produção, que muitas vezes são postos de lado diante da necessidade (ou preferência metodológica) de se deter diretamente nos produtos finais, ou seja, os filmes. Não pretendo com isso desmerecer a análise fílmica, pois foi exatamente o contato com um conjunto de filmes, de diversas oficinas, de várias partes do

prisioneiro da grade de ferro (autorretratos), de Paulo Sacramento (2003), *Missionários*, de Cleisson Vidal e Andrea PRATES (2005) e *O cárcere e a rua*, de Lilian Sulzbach (2005). No limite, pode-se inclusive pensar o Brasil como uma alteridade, conforme o estudo de Amancio (2000), centrado em filmes de ficção feitos por cineastas estrangeiros que tomam o Brasil como locação ou como personagem.

³ Como indica Aguiar (2005, p. 14), sobre o enfoque do seu trabalho: “Na cidade do Rio de Janeiro convivem em torno de seis núcleos com produção regular em vídeo ou em película. Esse material, exibido em Mostras e Festivais Nacionais, constitui o universo analítico desta Monografia, composto por 50 títulos em curta e média-metragem cariocas confeccionados entre 1993 e 2004”.

país, que me conduziu à reflexão aqui proposta. Contudo, faço essa ressalva porque o presente texto é resultado de uma visão panorâmica para esse tipo de cinema. Visão essa que desvia o foco das análises mais localizadas para tentar assimilar tal cinematografia de maneira global. Com base nessa orientação, quero destacar neste artigo que os fatores que permitem o surgimento da produção audiovisual periférica estão ancorados: nas políticas culturais empreendidas nos últimos dez anos, tanto no âmbito municipal quanto federal; no desenvolvimento das tecnologias digitais, que permitiu o acesso aos meios de produção e, por fim, nas novas propostas de políticas de representação, que tentam se distanciar da ideia dos espaços periféricos como locais exclusivos de insegurança, perigo e violência.

A perspectiva aqui adotada é a de que esses três aspectos se entrelaçam de forma contígua para construir conhecimentos, imagens e discursos políticos. Não se trata de privilegiar nenhum dos ângulos do triângulo assim definido, mas de mostrar a peculiaridade da relação que cada um deles estabelece com o cinema realizado nas periferias brasileiras. Políticas culturais, tecnologia digital e políticas de representação são planos irreduzíveis, mas que podem ser investigados segundo uma mesma estratégia: às instâncias da instauração cultural corresponderão, mutuamente, às instâncias da tecnologia, e estas, por sua vez, às das representações.

POLÍTICAS CULTURAIS

O recorte cronológico estabelecido por este trabalho vai de 2000 a 2010. Embora algumas iniciativas tenham surgido nos anos 90 (como a “Associação Imagem Comunitária”, de Belo Horizonte, fundada em 1997), é a partir dos anos 2000 que periferias, favelas e subúrbios brasileiros experimentam o *boom* de sua produção, em decorrência do aumento progressivo de entidades e núcleos independentes voltados para a realização de filmes e vídeos. É nesse período que novas políticas culturais entram em cena, ampliando as perspectivas para a produção cultural brasileira, especialmente aquela que não encontra abertura nos centros culturais, nos museus, nas bibliotecas, nas salas de cinema do circuito comercial, enfim, nos espaços culturais tidos como tradicionais. Por política cultural, corroboro a definição que se refere a “suportes institucionais que canalizam tanto a criatividade estética como os estilos coletivos de vida”, geridos pelos poderes públicos federal, estadual ou municipal que “solicitam, instruem, distribuem, financiam, descrevem e rechaçam os atores e atividades

que estão sob o signo do artista ou da obra de arte mediante a implementação de políticas” (MILLER; YÚDICE, 2004, p. 12)⁴.

No período acima citado, ocorrem duas importantes iniciativas que terão um impacto direto na produção audiovisual periférica: primeiramente, os “Pontos de Cultura”, implementados na gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil; o segundo, de caráter municipal, é o “Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais” (VAI), destinado ao fomento de iniciativas artísticas e culturais encabeçadas por moradores da cidade de São Paulo. Há outras iniciativas que também fornecem os subsídios para a produção periférica⁵, no entanto, seria impensável, nos limites e objetivos deste artigo, discorrer sobre todas elas. Assim, centro as atenções nas duas anteriormente citadas, por se tratarem de importantes indicativos da implementação e estímulo à realização de filmes nas periferias de diversas cidades brasileiras.

Começo, então, pelos Pontos de Cultura, a primeira política cultural enunciada. Em seu estudo sobre as políticas culturais no governo Lula, Rubim (2008, p. 195, grifo meu) identifica que

(...) a assimilação da noção larga [de cultura] permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura culta (erudita) e abra suas fronteiras para outras modalidades de culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientações sexuais; *das periferias*; da mídia audiovisual; das redes informáticas etc”.

O retrospecto das políticas culturais no Brasil indica uma oscilação

⁴ No original: “La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto La creatividad estética como los estilos colectivos de vida. (...) las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas” (MILLER; YÚDICE, 2004, p. 12). Além disso, deve-se destacar também seu funcionamento e agentes: “Assim, as políticas culturais devem ser desenvolvidas (...) buscando incorporar e articular um conjunto bastante variado de agentes culturais; estados nacionais; supranacionais (organismos multilaterais); sociedade civil; empresas; grupos sociais e culturais etc. Este desafio pode e deve ser enfrentado através da construção de efetivas políticas públicas de cultura, nas quais os diferentes agentes culturais sejam incluídos e tenham garantias de participação e deliberação” (RUBIM, 2009, p. 109).

⁵ No âmbito federal, há o Programa Mais Cultura, voltado para a descentralização dos programas do Ministério da Cultura, e o Concurso de Apoio à Produção de Obras Audiovisuais Inéditas, destinado a pessoas físicas egressas de oficinas e projetos com foco na produção audiovisual. Já a prefeitura de São Paulo criou um fundo para copatrocínio para a produção de obras de realizadores iniciantes. Todos esses programas foram criados no ano de 2007.

entre “ausência, autoritarismo e instabilidade” (RUBIM, 2008, p. 183) – circunstâncias fortemente experimentadas até o fim dos anos 90. Ao tomar a história do Brasil como eixo, esse autor detecta essas três características. A primeira se refere ao período que vai até o início do século XX, a segunda, às ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985) e, por fim, a terceira ao período que abarca os governos de José Sarney a Fernando Henrique Cardoso (1985-2002).

A mudança empreendida pelo Ministério de Cultura resulta da ampliação da noção de cultura, entendida para além de sua produção e consumo como um bem restrito às elites, assim como a minimização de seu possível potencial discriminatório e separatista. Para se pôr em prática essa premissa, a estratégia utilizada foi a “do acionamento da sociedade civil e dos agentes culturais na conformação de políticas públicas e democráticas de cultura” (RUBIM, 2008, p. 196).

É dentro dessa perspectiva que surgem os Pontos de Cultura, principal ação do Programa Cultura Viva voltado para o financiamento de entidades reconhecidas pelo ministério como aptas a desenvolver ações culturais. Os projetos aprovados por edital público recebem uma verba no valor de R\$ 185 mil, em cinco parcelas semestrais, para investimento em sua execução⁶. A novidade desse programa está no modo como são vistas as manifestações culturais populares. Se, nos anos 80, prevaleceram as políticas públicas que tinham a intenção de ocupar os menos abastados (com o esporte, por exemplo) para que eles não viessem a se tornar um problema social (ZALUAR, 1994), hoje tais políticas não pensam o investimento em cultura apenas como uma questão de “inclusão”. Inversamente, se aposta na capacidade de gerência e autonomia das comunidades, grupos e instituições que se voltam para produções artístico-culturais.

Cabe frisar que esse programa não fomenta apenas a produção audiovisual, muito embora desde o lançamento de seu primeiro edital, em 2004, o número de iniciativas voltadas para essa área cresça ano a ano, conforme os dados fornecidos por Toledo (2010, p. 74): “considerando o período de 2005 a 2008, detectou-se que 66% dos Pontos de Cultura do país desenvolveram atividades na área audiovisual”. Entre as entidades contempladas por esse programa, destacam-se, por exemplo: Nós do Morro, do Rio de Janeiro; Projeto Olho Vivo, de Curitiba; Associação Cultural Faísca, que promove as Oficinas de Imagem Popular em Brasília; e a Associação Cultural Kinoforum, que mantém as Oficinas Kinoforum em São Paulo.

⁶ Valores disponíveis em <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura>.

Outra política cultural que merece destaque é o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). Implementado pela prefeitura de São Paulo em 2004, esse programa concede uma verba no valor de até R\$ 15 mil por ano, destinada à execução de iniciativas artístico-culturais encabeçadas por jovens de baixa renda, moradores de regiões da cidade em que os recursos e equipamentos culturais são escassos ou inexistentes. O VAI permite a inscrição de pessoa física, o que possibilitou a muitos coletivos e núcleos independentes de São Paulo angariar recursos para seus projetos, entre eles: Filmagens Periféricas; Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA); Arte na Periferia; e Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo.

Iniciativas como essas apontam para uma nova configuração das políticas culturais, em que “o novo desafio”, como observou Rubim (2009, p. 110), sobre o seu papel na atualidade, “é inventar políticas culturais em um mundo em que as organizações culturais mais potentes são privadas e mesmo transnacionais, subordinadas, portanto, à lógica da mercadoria e do lucro”. Além disso, programas como o VAI ou os Pontos de Cultura repaginam as políticas culturais ao deslocar o foco da consolidação de uma “identidade nacional” (forte preocupação nas décadas de 1930 e 1940) para o estímulo e o fomento de projetos que se voltam às práticas cotidianas em suas variadas composições, em diversas partes do país. Assim, não parece casual que uma infinidade de peças audiovisuais realizadas nas periferias brasileiras aborde alguma experiência, espaço ou pessoa que lhe é próxima em detrimento de uma ideia de Brasil único.

As políticas públicas anteriormente apresentadas desembocam, inevitavelmente, em importantes processos educativos que serão destacados a seguir. Inicialmente, verifica-se que o modo como se estrutura o trabalho de realização dos filmes é diverso. No quesito estrutura e condução das aulas, o caráter coletivo na realização dos filmes é uma constante, assim como um foco direcionado para a prática, enquanto a teoria é utilizada nos momentos em que permita o desenrolar dos exercícios práticos. Segundo Ana Rosa Marques, professora da “Oi Kabum! Salvador” (que atua em parceria com o Núcleo Cipó), apesar dessa separação, muitas vezes as tarefas se confundem: “não há uma delimitação muito rígida no tempo destinado às aulas teóricas e práticas. Uma das metodologias adotadas é começar com a parte mais prática e, aos poucos, introduzir as questões teóricas, pois uma ênfase inicial na teoria pode ocasionar em evasão”⁷.

⁷ Entrevista concedida em 12 de julho de 2009.

O conteúdo visto nessas aulas “teóricas” e “práticas” é também diversificado. No entanto, de modo geral, os temas das aulas giram em torno de história do cinema, roteiro, linguagem cinematográfica e operação e movimentação de câmera. Já quem faz os cursos de animação tem aulas de história do cinema de animação, persistência ótica, construção de brinquedos óticos e fundamentos da animação (criação de cenários e personagens, roteiro, montagem e finalização). Há, também, de modo recorrente, a inserção de conteúdos correlatos ao audiovisual (informática, mídias digitais), assim como os de formação geral, como sociologia, filosofia, expressão oral e escrita, história da arte e desenvolvimento pessoal e social. Entre as instituições que fornecem essa estrutura de curso encontram-se: Oficinas Querô, de Santos; Ação Educativa, de São Paulo; Fruta Pão, de Santos; Cinema Nosso e Nós do Morro, ambos do Rio de Janeiro; Projeto Olho Vivo, de Curitiba.

Um aspecto recorrente na fala dos educadores de oficinas é que uma parcela significativa dos alunos só estabeleceu contato com o audiovisual a partir da televisão, o que contribui para que a absorção de outras linguagens se torne um processo demorado. Além disso, há o choque de repertórios, ou seja, o educador tem um conjunto de referências diferente da dos alunos, cujas referências são basicamente pautadas pela televisão. Nesse caso, surgem conflitos e divergências que são salutares para ambas as partes, e que certamente apresentam influências no produto final. Como se vê, cada entidade demarca sua singularidade ao estabelecer objetivos para a realização dos filmes. Mas, de certo modo, há um denominador comum entre esses grupos: despertar o senso criativo e estético das pessoas que se envolvem com a confecção de filmes. Trilhando caminhos diferentes, entidades e coletivos de realização chegam, pelo menos no plano do discurso, ao mesmo ponto de chegada.

POPULARIZAÇÃO DO DIGITAL

O debate sobre as políticas culturais aponta um duplo aspecto para o entendimento da emergência da produção audiovisual das periferias: o papel que as culturas periféricas vêm ocupando com seus novos agentes e protagonistas e a comercialização dos bens culturais na globalização, em que pesa as mudanças promovidas pela tecnologia digital. Logo, as transformações decorrentes das novas tecnologias da comunicação não podem ser desprezadas. Os últimos dez anos experimentaram também um significativo aumento em relação ao acesso e à circulação de equipamentos digitais. Nesse horizonte, concentro-me apenas naquilo que impacta

diretamente a produção audiovisual aqui em foco: as câmeras digitais cada vez mais leves e com diversas possibilidades de recursos; assim como computadores que permitem o trabalho de edição – ambos com preço mais acessível a cada ano que passa.

Esse cenário desenhado pelas novas tecnologias não é, contudo, uma novidade na história do cinema. Para citar um caso, a título de exemplo, o ‘cinema direto norte-americano’ e o ‘cinema verdade francês’ estão entre as estéticas cinematográficas que se beneficiaram tenazmente das câmeras leves surgidas na década de 60. O documentarista Robert Drew empreendeu uma pesquisa sobre novos equipamentos que permitissem pôr em prática determinadas estratégias de filmagens. Jean Rouch, por sua vez, estabeleceu um frequente diálogo com produtores de câmeras, para também tornar as filmagens mais simples. Nota-se, assim, que na gênese da evolução técnica há também uma participação criadora. Isso aponta para uma discussão já antiga, que, diante da produção audiovisual periférica, aparece novamente: a relação entre tecnologia e estética e as decorrentes determinações entre essas duas searas, muito embora se deva pontuar “que o progresso de uma não é necessariamente correlato à regressão da outra” (DUBOIS, 1999, p. 70).

Como ponto de partida dessa discussão, corroboro a necessidade, apresentada por vários estudiosos (DUBOIS, 1999; GINSBURG, 2006; HIGHT, 2008; MACHADO, 1993; RAMOS, 1994; RENOV, 2004; entre outros), de se abandonar os determinismos tecnológicos que delegam às novas tecnologias a tarefa de estabelecer verticalmente os escopos culturais, sociais ou políticos, pois a questão passa necessariamente pelo uso que fazemos delas, em vez de permanecermos à mercê de suas intenções ou imposições. A celeuma diante de uma nova tecnologia da comunicação ou da imagem ocorre porque as concepções de *ruptura* e *progresso* são logo difundidas, conforme o diagnóstico de Dubois (1999). Para esse autor, pensar a novidade tecnológica nessa chave revela uma superficialidade que se reverte na “recusa da história” (Op. cit., p. 67). Esse movimento, quando levado às últimas consequências, “impede uma visão mais precisa do objeto sobre o qual debruçamos nosso instrumento analítico, fazendo com que caiamos em uma visão estritamente evolucionista” (RAMOS, 1994, p. 29).

As câmeras digitais, sem dúvida, interferem nos métodos e processos de filmagem; mas, ao mesmo tempo, forçam uma mudança no modo de produzir e consumir imagens. É nesse contexto que se pode mencionar o projeto Coletores de Imagem, desenvolvido pela Escola Livre de Cinema de Nova

Iguaçu (RJ), que disponibiliza câmeras digitais aos alunos de seus cursos para que eles façam o registro do cotidiano, gerando, posteriormente, discussões que vão desde as opções de linguagem às representações que tais registros podem sugerir. Dessas imagens não surgirão necessariamente filmes, mas o objetivo é aguçar novos olhares para práticas e vivências comuns aos alunos e a seus locais de moradia. Nesse caso, as câmeras digitais funcionam como ferramentas que auxiliam na construção ou proposição de um olhar sobre si e para o que está próximo ou, como aponta Migliorin (2003, p. 410), “a popularização permite que se pense em pequenas produções que atendam a própria comunidade com muito mais sucesso e qualidade do que víamos até então”.

Ao considerar que o uso de uma determinada tecnologia é mais importante que a tecnologia em si, a produção audiovisual periférica, diretamente beneficiada pela popularização do digital, põe em prática aquilo que Landesman (2008, p. 41) denomina de “estratégia estética”. Trata-se de duas importantes transformações impulsionadas pela tecnologia digital: uma relacionada ao fornecimento de uma “familiar noção de autenticidade” e outra que solicita um engajamento por parte do espectador. Mas tudo isso depende, como já ressaltado, da maneira como se encara a relação com os novos equipamentos.

O digital reforça e expande a importância do documentário como um artefato cultural, favorecendo novos ordenamentos para a sua práxis, como é o caso das oficinas de vídeo com imagens capturadas por celular, oferecidas pelo “Cinema Nosso”, assim como os cursos de animação, área que vem se beneficiando intensamente do avanço de novos equipamentos e *softwares*. Isso permite a aproximação dos mais jovens com uma linguagem já tradicional, possibilita o exercício de outros arranjos para as práticas e formatos documentais, além de favorecer o caráter coletivo das atividades. Além desse aspecto relativo à produção, o digital permite uma pós-produção e distribuição para a televisão e internet que, devido à própria composição do artefato tecnológico, facilita a sua circulação.

A popularização da tecnologia digital funciona como um importante vetor para o desenvolvimento da produção audiovisual periférica, mas não é o único. A presença do digital no cinema de periferia conduz à necessidade de enxergar técnica e estética não como categorias rivais, mas complementares. Afirmar que tais filmes só são possíveis em decorrência do acesso às novas tecnologias seria reforçar uma postura de “deslumbre”, que se reverte, por sua vez, numa “falácia”. Segundo Ramos (1994, p. 29), as novas tecnologias da imagem

podem gerar essa dupla perspectiva, em que o deslumbre seria uma “estreita visão evolucionista da imagem que passa como um rolo compressor sobre os campos e tradições anteriores à imagem técnica” e a falácia, “conceder um peso expressivo às potencialidades da forma digital, ainda mais quando analisadas como corrida na história em direção à última novidade tecnológica (Op. cit., p. 31). O depoimento de David Alves⁸, integrante do coletivo “Arte na Periferia”, de São Paulo, sobre um possível contexto de dificuldade de acesso aos equipamentos digitais, sugere que:

sem o digital, a gente iria atrás de uma câmera 8mm, 32mm velha lá na feira da Benedito Calixto. Ia marcar para conseguir rolo, ia cortar na tesoura. Fotografias na latinha para a composição dessas fotos. Seria bem mais difícil, sem dúvida. Seria bem mais construtivo sem dúvida, de uma forma ou de outra.

A relação entre o audiovisual e as tecnologias digitais apresenta, portanto, uma extensiva e permanente transformação de aspectos fundamentais da cultura cinematográfica. No caso da produção aqui em foco, trata-se de uma realização audiovisual de baixo custo e com boa qualidade, que faz uso das novas tecnologias como poderosas ferramentas que permitem apresentar e defender posicionamentos, histórias, experiências, vivências e culturas. Esse processo converte espectadores passivos em criadores, difusores e multiplicadores de imagens e imaginários relativos às periferias e favelas. Essa estratégia, contudo, não é aleatória, mas decorrente de décadas de uma construção unilateral das camadas populares fornecidas a partir da televisão e do cinema.

IMAGENS E IMAGINÁRIOS DAS PERIFERIAS NA TELEVISÃO E NO CINEMA

A observação dos fatores condicionantes da produção audiovisual periférica remete também às construções imagéticas e discursivas sobre periferias difundidas pelos meios de comunicação de massa. Refiro-me, neste momento, à produção televisiva e cinematográfica brasileira a partir da década de 1990 – período fortemente marcado pela presença dos espaços periféricos e de seus moradores em diversos produtos midiáticos, revelando diversas sociabilidades e controversas modalidades representacionais.

Em décadas anteriores, o cinema brasileiro já havia trazido para suas tramas espaços e personagens marginalizados; essa “tendência” volta a partir dos anos 90 em representações da pobreza e da violência de modo até então não visto. Os trabalhos de Hamburger (2007) e Bentes (2007) traçam esse percurso na história do cinema nacional. Por esse motivo, não pretendo parafrasear tal

⁸ Depoimento concedido em 15 de setembro de 2010.

trajeto, mas recorrer aos pontos apresentados por essas autoras naquilo com que iluminam a discussão que pretendo encaminhar.

O cinema realizado nas periferias urbanas não é foco de nenhum dos trabalhos citados, mas a conjuntura política, cultural e social em que esse tipo de produção começa a se desenrolar atravessa os dois textos de forma contínua. É exatamente esse cenário em que ressurge a produção cinematográfica brasileira, a partir dos anos 1990, que aqui interessa ter em mente, pois no final dessa década começam as primeiras experiências em oficinas e cursos de cinema e audiovisual nas periferias brasileiras.

A presença das classes populares em diversas produções nacionais desse período, tanto na ficção como no documentário, bem com a notoriedade que muitos desses filmes obtiveram, é um sintoma de que o debate sobre o frágil e precário estado em que se encontra o escopo social brasileiro não poderia mais ser adiado. E este debate põe em cena também uma nova faceta que é o cerne deste trabalho: grupos sociais antes apropriados, tomados como personagens de inúmeros filmes, passam agora a produtores de imagens e discursos sobre si.

Nas décadas de 1960 e 1990, sertões e favelas aparecem na produção cinematográfica como o emblema de um Brasil pouco preocupado com a distribuição de renda. Porém, novas configurações entram em cena para moldar o horizonte social, político e cultural a que o cinema passaria a se reportar. Olhar para a produção do país e perceber como essa temática foi tratada torna-se, então, um profícuo ponto de partida.

São inúmeros os filmes do período capazes de impulsionar o debate, mas concentro as atenções no documentário *Notícias de uma guerra particular* (1998), dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund. O tráfico de drogas no Rio de Janeiro é o tema de *Notícias...*. Trata-se de um dos mais importantes filmes realizados na década de 1990 por abordar o momento de consolidação das atividades do narcotráfico no Rio de Janeiro. O crime organizado e a violência urbana começam a se intensificar no final dos anos 1980 (LEEDS, 1999; NASCIMENTO, 2003 e ZALUAR, 1999). O documentário é realizado em 1997 e 1998, isto é, apenas dez anos após o início desse movimento. Esse tempo, que pode ser visto como ínfimo para se avaliar o grau e os efeitos dos acontecimentos históricos, foi suficiente para que as facções criminosas que comandam o tráfico de drogas na cidade conquistassem uma solidez sem igual.

Ao diagnosticar o estado de urgência em que se encontrava a sociedade brasileira, com alarmantes índices de morte por arma de fogo, bem como a

significativa parcela de contribuição que o tráfico de drogas apresenta nesse cenário, *Notícias...* traça um percurso cronológico que explicita as origens dessa conjuntura. Por essa via, a fala do escritor Paulo Lins lança uma luz sobre a questão: ele explica que a partir do momento em que as ações da violência urbana, decorrentes do tráfico, passaram a invadir os bairros nobres da cidade, a imprensa passou a noticiá-las com mais frequência. Não obstante, esse processo reforça a ideia de o morador do morro ser promovedor da violência, tornando-o visível por meio de um estigma⁹.

Os fatores descritos até agora não são os únicos a serem observados como paradigmáticos na constituição de imaginários e representações do cinema brasileiro dos anos 1960 para os 1990 (quando são retomados os cenários e seus respectivos personagens), mas os subsídios fornecidos por eles apresentam os componentes para a continuidade desta discussão, pois, ao contextualizar tal conjuntura em que grupos socialmente marginalizados aparecem com cada vez mais frequência como personagens de diversas produções, uma questão inevitável se apresenta: como os filmes apresentam esses espaços e as pessoas tomadas como personagens?

A própria produção de cinema dos anos 1990 em diante fornece as chaves para o debate. *Notícias de uma guerra particular*, *Carandiru* de Hector Babenco (2003), *O invasor*, de Beto Brant (2001), *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento (2004), *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002), *Falcão, meninos do tráfico*, de MV Bill e Celso Athayde (2006) e *Tropa de elite*, de José Padilha (2007) levantaram o debate sobre a apropriação do cotidiano das periferias e situações de marginalidade por cineastas “de fora” e, principalmente, sobre as representações por eles construídas. No momento em que se discutiam quais imagens e imaginários o cinema brasileiro estava construindo de favelas, subúrbios e periferias, moradores desses espaços estavam dando os primeiros passos rumo a uma construção de suas próprias imagens. Paralelamente, ainda que timidamente, as classes populares passavam de personagem a realizadoras, as contadoras de suas próprias histórias.

⁹ A ideia de estigma utilizada neste trabalho é cara às formulações de Soares (2009, p. 5): “os estigmas (...) ainda que pareçam sempre mais prejudiciais do que benéficos – justamente (...), por estarem na base de estereótipos e preconceitos. Os estigmas incluem e excluem, são dinâmicos e intercambiáveis – são multifacetados (...), e não unilaterais, como as cristalizações presentes nos estereótipos e preconceitos, determinados por modelos prévios”.

Essa discussão não pode se concentrar apenas nas representações via cinema, pois a televisão também engrossou o coro dos espaços periféricos como uma espécie de catalisadores da periculosidade e da marginalidade. Muito embora o enquadramento das classes populares na chave do estereótipo ou do exotismo já estivesse presente na televisão brasileira desde os anos 1960 (SODRÉ; PAIVA, 2002), é na década de 1990 que os canais da TV aberta abordarão insistentemente o cotidiano violento de periferias e favelas. Nesse contexto, o programa policial vespertino *Aqui agora* se tornou emblemático. Com o bordão “um telejornal que mostra a realidade como ela é”, o programa deslocou o foco da mídia televisiva para as questões relacionadas à violência urbana, tragédias sociais ou pessoais – um feito inédito no jornalismo televisivo da época, que prezava pela “higiene” temática e visual.

Mas o que interessa frisar não são as composições narrativas ou imagéticas do telejornal, e sim as consequências dessas opções para as comunidades onde Gil Gomes, principal repórter do programa, fazia as suas reportagens. Um morador do Jardim São Luís, periferia da zona sul paulistana, em depoimento no documentário *Não é o que é*, de Oficinas Kinoforum (2004) diz que o *Aqui agora* demonizava os bairros da periferia em suas matérias de modo a dificultar, inclusive, que os moradores de tais regiões conseguissem trabalho. Mas essa questão não é exclusiva ao *Aqui agora*. No documentário *Sou feia mas tô na moda*, de Denise Garcia (2005), uma moça se queixa da dificuldade em conseguir trabalho caso coloque em seu currículo que é moradora de Cidade de Deus, zona oeste do Rio. Muitas empresas recusam profissionais que residam no bairro devido ao estigma que iguala morar na Cidade de Deus a ter envolvimento com a criminalidade. Esse tipo de atitude provavelmente decorre da grande exposição que o bairro teve nos meios de comunicação em decorrência do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002). A mesma questão aparece em *Moro na Tiradentes*, de Henri Gervaiseau (2008), em que alguns moradores de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, relatam a dificuldade de conseguir emprego pelo fato de morarem num bairro estigmatizado.

O *Aqui agora* foi uma espécie de abre-alas para que outros programas da mesma linha fossem exibidos na televisão brasileira, tais como o *Cidade alerta*, da Record (1995-2005) e o *Brasil urgente*, da Band (2001-atual), que passaram a se destacar também pela performance de seus apresentadores, sempre num misto de julgamento das ações alheias com indignação. Com os sucessores do *Aqui agora*, as representações das periferias apenas como espaços da violência e da barbárie continuariam a ser reforçadas ao longo

dos anos 2000. Tendo em vista que a televisão tem um poder de alcance amazonicamente superior ao do cinema, não é descabido apontar que programas como *Aqui agora* e suas derivações tenham contribuído para uma construção de um imaginário enviesado em relação às periferias, subúrbios e favelas. Imaginário que a produção documental periférica se esforça para minimizar por meio de diversos filmes. Nota-se, então, que os fatores que favorecem o surgimento do cinema de periferia não se limitam a investimentos (por meio de políticas culturais) e equipamentos (câmeras digitais e programa de edição). O contexto representacional midiático via cinema e TV fornece também os subsídios temáticos, discursivos e estéticos para a produção aqui em análise.

Um olhar panorâmico sobre os primeiros anos da produção audiovisual periférica, que vai do final dos anos 1990 ao início dos 2000, revela sua consciência e conexão com tais imagens e imaginários que circulavam no cinema e nos meios de comunicação de massa e que dia a dia se consolidava rumo a estigmas garantidores de uma visibilidade sinistra. É preciso estar atento para não demonizar os meios de comunicação ao enxergá-los apenas como construtores de imagens redutoras sobre favelas e periferias. Também no período em que tais imagens começavam a se consolidar no imaginário social, canais de televisão abertos e fechados exibiam programas com foco na periferia, revelando outras facetas para além da pobreza, da violência e do tráfico de drogas.

Entre tais programas, destacam-se *Turma do gueto*, da Record (2002-2004), uma série de cinco temporadas que se passava na periferia de São Paulo. O pano de fundo eram as dificuldades de professores e alunos da Escola Municipal Quilombo e o cotidiano da comunidade à sua volta, marcado tanto por histórias de amizade e amor como pelo envolvimento com drogas. *Central da periferia*, da Globo (2006) deslocava as atenções para as experiências culturais de diversas periferias brasileiras. O programa passou por Belém, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, revelando a produção cultural desses espaços que, posteriormente, seriam absorvidas pela mídia massiva e pela indústria cultural, como é o caso do *funk* carioca, do arrocha baiano, do forró eletrônico cearense, do tecnobrega paraense ou da *tchê music* gaúcha. O *Central da periferia* inspirou o quadro *Minha periferia*, exibido no Fantástico, cujo enfoque é revelar experiências e vivências que geralmente não interessam aos meios de comunicação de massa.

Manos e minas, da TV Cultura, centrava as atenções na produção do movimento *hip-hop* em São Paulo, sempre divulgando novidades e uma agenda com os eventos relacionados à cultura *rapper*. Também exibido pela TV Cultura, o *Pé na rua* (2007-2008) não tinha a periferia como foco específico, mas como suas pautas costumavam retratar a produção cultural da cidade de São Paulo (especialmente literatura, teatro e cinema), a periferia, em muitos casos, aparecia no programa em decorrência de sua produção artística. *Conexões urbanas* (Multishow), apresentado por José Júnior, do AfroReggae, também não enfoca apenas as questões relativas às periferias e favelas, mas, como o próprio título sugere, as questões urbanas. Daí temas relacionados a esses espaços serem ocasionalmente o assunto de muitos programas, que mesclam a linguagem jornalística com a documental.

O que aproxima esses programas é a tentativa de abordar espaços e experiências periféricos para além das questões já bastante visíveis, tais como violência, pobreza, tráfico de drogas e marginalidade. Não há, por parte deles, a recusa de que esses aspectos não estejam inseridos no cotidiano das periferias, porém, constata-se a necessidade de ir além dessas temáticas, de tornar público que, se na periferia há criminalidade, nela também há criatividade, produção artística e sociabilidades que merecem um espaço para serem mostradas, ainda que nas emissoras com pouco alcance¹⁰, almejando-se uma revisão das imagens e discursos diariamente veiculados pela mídia hegemônica.

Considerações finais

A articulação entre esses quatro aspectos – políticas culturais, popularização das tecnologias digitais e políticas de representação – favorece a emergência da produção audiovisual nas periferias brasileiras. No entanto, tão importante quanto debatê-los é perceber seus possíveis desdobramentos conceituais, possibilitando, assim, a continuidade do debate para além de certos diagnósticos. Desse modo, as condições de produção anteriormente destacadas, decorrentes das políticas culturais implementadas nos últimos anos, permitem aos grupos, quando conquistam recursos do Estado para materializar ideias em ações, a ativação da “subpolítica” (BECK, 1997), ou seja, iniciativas da sociedade civil frente às ingerências ou deficiências dos Estados na promoção de direitos e da cidadania. Esse movimento, porém, suscita o seguinte debate: embora seja importante reconhecer o potencial

¹⁰ A exceção fica por conta, evidentemente, dos programas exibidos pela Rede Globo.

de mobilização dos coletivos e entidades à margem das ações do poder público, é ele que, por meio de financiamentos e políticas de participação, viabiliza muitos dos projetos de realização audiovisual nas periferias e subúrbios do país.

Isso gera um entrave à auto-suficiência dos grupos realizadores devido à inexistência de um circuito exibidor e ao fato de serem vistos como um “alvo” por parte dos patrocinadores. Isso implica que a subpolítica não é um movimento inteiramente autônomo. No contexto da produção periférica, diversas entidades produzem devido às verbas de editais públicos. Quando os recursos se tornam escassos, preza a solidariedade entre seus integrantes, amigos, simpatizantes e também parcerias com outros coletivos, mas esse modo improvisado tem prazo de validade, pois é inviável permanecer produzindo sem recursos ou diante de uma estrutura insuficiente. Portanto, o encontro entre os conceitos sociológicos e o contexto de produção dos filmes ressalta as especificidades entre teoria e objeto de estudo, salientando a importância de se evitar uma transposição direta de uma categoria para outra.

Nesse horizonte, a produção audiovisual periférica suscita uma relação com as tecnologias digitais na perspectiva da continuidade e da transformação em detrimento da ruptura e do progresso, pois fazer documentários não é simplesmente uma forma de manusear ou testar equipamentos, mas, principalmente, de compartilhar conhecimentos e de propor imaginários. E, no caso da produção aqui em foco, há uma forma de manejar o cotidiano que se reverte numa estratégia, cujo objetivo é o distanciamento de imagens e imaginários que enquadram as periferias apenas como locais de vulnerabilidade social e econômica. O acesso aos equipamentos digitais permite à produção documental das periferias, favelas e subúrbios acionar políticas de representação que não encontram espaço na mídia hegemônica, além de levantar, como detecta Ginsburg (2006, p. 133), “questões importantes sobre a política e acirculação do conhecimento em vários níveis”¹¹.

A produção audiovisual periférica abre as portas para uma seara até então inexistente na produção cinematográfica brasileira: um cinema feito em comunidades de baixa renda, por seus próprios moradores. No entanto, interessa neste encaminhamento final da discussão chamar a atenção para a sua existência e ação, pois, de forma acentuada, esses “novos sujeitos do discurso”, para utilizar os termos de Bentes (2007), apropriam-se de imagens e discursos para também “controlar os mecanismos de construção de sua

¹¹ No original: “They raise important questions about the politics and circulation of knowledge at a number of levels”.

imagem” (HAMBURGER, 2007, p. 125) ou garantir o “*copyright* sobre sua própria miséria e imagem” (BENTES, 2007, p. 224), – pois fazer imagens é uma forma de se inserir no mundo, de (des)construir e mudar imaginários. Para isso é preciso produzir, e produzir e realizar filmes não deixa de ser uma forma eficaz de se refutar um dos mais cruéis e nocivos processos de exclusão: a negação do acesso às informações sobre o mundo e sobre si.

Essa questão está diretamente atrelada às políticas de representação que os filmes periféricos acionam. A identificação desse movimento evidencia uma disputa em torno do que merece visibilidade, em que espaços, pessoas e experiências se tornam a matéria-prima para a confecção de conhecimento e representação. Se as produções televisivas e cinematográficas hegemônicas dependem da prevalência de representações socioculturais que constroem uma realidade social compartilhada, o cinema de periferia, então, necessita de diferentes formas de elaborar a vivência, para que assim ele possa destacar as periferias para além das visões homogêneas e engessadas.

Audiovisual activities in low-income Brazilian areas: factors for development of production

Abstract: In this paper, we intend to discuss the factors that allow for the emergence of Brazilian audiovisual production in low-income areas of Brazil. The idea defended here is that there are three important points that allow for the development of this production: cultural policies undertaken in the last 10 years, both at the municipal and federal levels, the development of digital technologies, which was popularized, allowing easier access to the means of production and, finally, new proposals for representation policies, made in an attempt to distance these policies from the idea of suburban areas as unique locations of insecurity, danger and violence.

Key words: Suburban cinema. Cultural policies. Digital. Representation.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, L. H. M. R. **Olhar arrevesado**: estudo de caso sobre a produção audiovisual de localidade na cidade do Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado em Comunicação e Artes). Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2005.

AMANCIO, T. **O Brasil dos gringos: imagens do cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: _____ (Org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

DUBOIS, P. A linha geral (as máquinas de imagens). **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, ano 9, n. 2, p. 65-85, 1999.

BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GINSBURG, F. Rethinking documentary in the digital age. **Cinema Journal**. Austin, v. 46, n. 1, p. 128-133, 2006.

HAMBURGER, E. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. Reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 78, p. 113-128, julho 2007.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HIGHT, C. The field of digital documentary: a challenge to documentary theorists. **Studies in Documentary Film**. Bristol, v. 2, n. 1, p. 3-7, 2008.

LANDESMAN, O. In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary. **Studies in Documentary Film**. Melbourne, v. 2, n.1, p. 33-45, 2008.

LEEDS, E. Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira. In: ALVITO, M. & ZALUAR, A. (Org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

MACHADO, A. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.

MIGLIORIN, C. Cinema digital. In: FABRIS, M. et. al. (Org.). **Estudos de Cinema**

Socine III. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MILLER, T.; YÚDICE, G. **Politicacultural.** Barcelona: Gedisa, 2004.

NASCIMENTO, E. P. Juventude: novo alvo da exclusão social. In: BURSZTYN, M. (Org.). **No meio da rua – nômades, excluídos e viradores.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

RAMOS, F. Falácias e deslumbre face à imagem digital. **Imagens.** Campinas, n. 3, p. 28-33, dezembro de 1994.

RENOV, M. Toward a poetics of documentary. In: _____(Org.). **Theorizing documentary.** Nova York: Routledge, 1993.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v. 31, n. 1, p. 183-203, jan/jun de 2008.

_____. Políticas culturais e novos desafios. **MATRIZES.** São Paulo, v. 2, n. 2, p. 93-115, jan/jun de 2009.

SOARES, R. de L. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. **e-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** Brasília, v. 12, n. 1, jan/abr 2009.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2002.

TOLEDO, M. **Educação audiovisual popular no Brasil – Panorama 1990-2009.** 2010, 361f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ZALUAR, A. **Cidadãos não vão ao paraíso.** São Paulo: Escuta; Campinas: Unicamp, 1994.

_____. Crime, medo e política. In: ALVITO, M.& ZALUAR, A. (Org.). **Um século de favela.** 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

_____. **A máquina e a revolta.** As organizações populares e o significado da pobreza. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OBRAS AUDIOVISUAIS

2000 NORDESTES. Vicente Amorim e David França Mendes. Brasil, 2000, vídeo

BABILÔNIA 2000. Eduardo Coutinho. Brasil, 1999, vídeo.

CARANDIRU. Hector Babenco. Brasil, 2003, filme digital.

CÁRCERE E A RUA, O. Lilian Sulzbach. Brasil, 2005, filme digital.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil, 2002, filme digital.

FALCÃO, MENINOS DO TRÁFICO. MV Bill e Celso Athayde. Brasil, 2006, filme digital.

ENGENHARIA ERÓTICA. Hugo Denizart. Brasil, 1999, vídeo.

INVASOR, O. Beto Brant. Brasil, 2001, filme digital.

JULLIU'S BAR. Consuelo Lins. Brasil, 2001, vídeo.

MORO NA TIRADENTES. Henri Gervaiseau. Brasil, 2008, filme digital.

MISSIONÁRIOS. Cleisson Vidal e Andrea Prates. Brasil, 2005, filme digital.

NÃO É O QUE É. Oficinas Kinoforum. Brasil, 2004, filme digital.

NEGAÇÃO DO BRASIL, A. Joel Zito Araújo. Brasil, 2000, filme digital.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil, 1998, filme digital.

PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO, O (AUTORRETRATOS). Paulo Sacramento. Brasil, 2003, filme digital.

TROPA DE ELITE. José Padilha. Brasil, 2007, filme digital.

SANTA MARTA, DUAS SEMANAS NO MORRO. Eduardo Coutinho. Brasil, 1987, vídeo.

SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA. Denise Garcia. Brasil, 2005, filme digital.

RECEBIDO: Janeiro de 2013.

APROVADO: Junho de 2013.