

QUEBRADA?

Cinema, vídeo e lutas sociais

CINUSP

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR

Marco Antonio Zago

VICE-REITOR

Vahan Agopyan

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Antonio Carlos Hernandez

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO

**Bernadete Dora Gombossy
de Melo Franco**

PRÓ-REITOR DE PESQUISA

José Eduardo Krieger

PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

PRÓ-REITORA DE CULTURA

E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Maria Arminda do Nascimento Arruda

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE EXTENSÃO

Moacyr Ayres Novaes Filho

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA

João Marcos de Almeida Lopes

ASSESSOR TÉCNICO DE GABINETE

José Nicolau Gregorin Filho

Rubens Beçak

CINUSP PAULO EMÍLIO

DIRETORA

Patrícia Moran Fernandes

VICE-DIRETORA

Esther Império Hamburger

COORDENADOR DE PRODUÇÃO

Thiago Afonso André

ESTAGIÁRIOS DE PRODUÇÃO

Afonso Moretti

Ana Julia Travia

Cauê Teles

Cédric Fanti

Lorena Duarte

Lucas Eskinazi

Nayara Xavier

Pedro Nishiyama

Thiago Oliveira

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Raphael Marcondes

PROJECIONISTA

Fransueldes de Abreu

ASSISTENTE TÉCNICO DE DIREÇÃO

Maria José Ipólito

Auxiliar administrativa

Maria Aparecida Santos

QUEBRADA? CINEMA, VÍDEO E LUTAS SOCIAIS

COLEÇÃO CINUSP – VOLUME 6

COORDENAÇÃO GERAL

Patricia Moran e Esther Hamburger

REVISÃO

Casa de Ideias

ORGANIZAÇÃO

Wilq Vicente

TRANSCRIÇÃO

Claudia Lucena

PRODUÇÃO

Lorena Duarte

Nayara Xavier

Thiago Almeida

Thiago de André

DESIGN GRÁFICO

Bloco Gráfico

Raphael Marcondes

Vicente, Wilq (org.)

Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais / Wilq Vicente et al

São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014

248 p.; 21 x 15,5 cm

ISBN 978-85-62587-18-4

1. Cinema 2. Vídeo 3. Movimentos Sociais I. Vicente, Wilq (org.) II. Alvarenga, Clarisse III. Anjos, Alinny Ayalla Cosmo IV. Colucci, Maria Beatriz V. Hamburger, Esther VI. Hikiji, Rose Satiko Gitirana VII. Noventa, Diogo VIII. Santoro, Luiz Fernando IX. Souza, Gustavo X. Stücker, Ananda XI. Título

CDD 791.43092

CDU 791

W A S

W A S H I N G T O N

W A S H I N G T O N



QUEBRADA?

Cinema, vídeo e lutas sociais

COLEÇÃO CINUSP

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária
São Paulo – Novembro 2014

APRESENTAÇÃO	9
Esther Hamburger e Patrícia Moran	
<i>O AUDIOVISUAL COMO INSTRUMENTO DE MUDANÇA NA CIDADE E COMO CRIAÇÃO DE REDES DE INTERLOCUÇÃO CULTURAL E POLÍTICA</i>	15
Wilq Vicente e Ananda Stücker	
<i>VÍDEO E MOVIMENTOS SOCIAIS – 25 ANOS DEPOIS</i>	39
Luiz Fernando Santoro	
<i>BUSCA DE IDENTIDADE DO COLETIVO DE VÍDEO POPULAR DE SÃO PAULO COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO CONEXÃO HISTÓRICA</i>	57
Diogo Noventa	
<i>ESTÉTICA E POLÍTICA NO CINEMA DE PERIFERIA</i>	81
Gustavo Souza	
<i>O CINEMA IMAGINATIVO DE ADIRLEY QUEIRÓS</i>	101
Esther Império Hamburger	

**O SALTO DO TIGRE – UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO
AO FILME A VIZINHANÇA DO TIGRE DE AFFONSO UCHOA** 119
Clarisse Alvarenga

**LUTO COMO MÃE E AS POLÍTICAS DE
AUTORREPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO** 125
Maria Beatriz Colucci e Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos

**OS FILMES DA QUEBRADA E O FILME DA
ANTROPÓLOGA – ENCONTROS** 147
Rose Satiko Gitirana Hikiji

ENTREVISTAS

Introdução 179
Renato Candido e Renata Martins 181
Cavi Borges 187
Filmagens Periféricas 193
Adirley Queirós 213

COLABORADORES 243

APRESENTAÇÃO

Esther Hamburger e Patrícia Moran

Há uma efervescência cultural inédita que nos últimos 20 anos redefine o lugar do fazer artístico na cartografia social brasileira. Um movimento insistente e consistente, diversificado e fragmentado, de apropriação dos mecanismos de realização e difusão de formas literárias, musicais, performáticas, pictóricas e audiovisuais vem de encontro a iniciativas de intervenção nascidas em espaços institucionais das artes. A discriminação racial, a vida na cidade, a violência urbana, o tráfico de drogas, a criminalização das periferias e a mídia são temas recorrentes de uma produção que, ao se autorrepresentar, explicita desigualdades e conflitos. Inquietação e vivacidade marcam uma produção que legitima, promove e transforma gostos populares e eruditos. Raps, livros, peças de teatro, danças e filmes problematizam valores e jogos de poder, trazendo experiências da vida cotidiana de realizadores emergentes.

Desde 2012, o CINUSP Paulo Emílio organiza debates e mostras anuais sobre o Cinema da Quebrada na USP. A ideia e motivação dos programas exibidos é criar espaço na universidade, para as produções de coletivos e artistas baseados em bairros periféricos, até então pouco difundidas nos circuitos cinematográficos e que muitas vezes passam ao largo da crítica. Essa produção enriquece o debate acadêmico ao incluir novas vozes e agentes produtores de arte e cultura no âmbito da educação formal. Inventam-se novos encontros e, vetores de produção de conhecimento são problematizados.

A discussão do próprio conceito de Cinema da Quebrada, é assunto privilegiado das mostras, curadas a cada ano, por um realizador externo ao CINUSP, participante do que, somente de maneira bastante fluída, poderia ser caracterizado como um ‘movimento’, sem centro nem periferia, hierarquia ou estrutura institucional, e cuja tendência talvez seja a de ocupar a cena dos festivais, eliminando assim, ou diminuindo ao menos, os próprios contornos que o especificam. Em 2014, a terceira Mostra de Cinema da Quebrada no CINUSP sistematiza, no sexto volume de sua coleção de livros, a experiência dos três eventos anteriores e reúne reflexões de pesquisadores acadêmicos e realizadores que se dedicam ao assunto. A publicação coincide com um momento em que ouvimos, com frequência, as vozes da quebrada na imprensa e festivais, dado à sua produção regular, potência temática e estratégias poéticas.

Cada curador externo trabalhou junto à equipe do CINUSP na seleção e organização da grade de programação e debates. A ideia é que a partir mesmo dessa experiência de conceituação e elaboração do material se estabeleçam novas trocas, incluindo aí os inevitáveis atritos que elas geram.

A primeira mostra teve curadoria de Renato Candido, bacharel e mestre pela ECA, professor e diretor do curta *Jennifer* (2011), do documentário *Samba do Cururuquara* (2012) e do roteiro cinematográfico *Cartas Expedicionárias* (2012), fruto de edital do Ministério da Cultura. Com a cineasta Renata Martins integrou a equipe de roteiristas que escreveu a série televisiva *Pedro & Bianca* (2012), financiada pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e veiculada pela TV Cultura. A série ganhou prêmios como o Prix Jeunesse 2013 e o Emmy Kids Awards 2013. Essa primeira edição da mostra do cinema da quebrada, trouxe para a universidade realizadores que a partir de seus núcleos originários extrapolaram os limites de suas comunidades. *5 x Favela agora por nós mesmos* (2010) e *5 x Pacificação* (2013) ocuparam lugar de destaque. O debate entre alunos da USP e realizadores da quebrada paulistana e carioca expressou algumas das muitas diferenças que existem no campo das quebradas.

A segunda mostra contou com o olhar de Thaís Scabio, do Núcleo de Audiovisual do JAMAC no Jardim Miriam, que optou por realizar uma chamada de trabalhos audiovisuais. Recebemos inscrições do Brasil inteiro. *Cidade de Deus, 10 anos depois* (2012) de Cavi Borges e Luciano Vidi- gal permitiu a continuidade do debate do ano anterior. O depoimento do produtor, exibidor, fazedor do asfalto Cavi Borges, um virador que realiza sozinho ou em associação com cineastas da quebrada, ou da cena experi- mental carioca, enriquece o debate sugerindo parcerias que extrapolam os morros. O debate alimenta a produção da quebrada, segundo Thaís Scabio, trazendo perspectivas complexas sobre o problema. O coletivo Graffiti com Pipoca realizou um *workshop* na universidade trazendo da periferia para a USP a sua técnica inspirada e irônica de inscrever fragmentos de ani- mações nos muros da cidade. Personagens bem humorados dançam nas placas de rua. A Universidade se alimenta da quebrada. Tivemos também nessa segunda mostra, a presença de Milton Santos Jr., um realizador que sinaliza a presença no Brasil de uma cinematografia que pode se associar ao modelo de Nollywood, com seus filmes de baixo orçamento, produzidos individualmente para um circuito de vídeo caseiro, que não passa pelas salas de exibição.

A terceira mostra tem curadoria de Wilq Vicente, aluno de mestrado em Estudo Culturais na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, e que foi membro do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo. Essa edição faz uma homenagem a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), por seu papel precursor na atenção ao vídeo em conexão com movimentos e/ ou comunidades populares. A opção pela denominação popular, apresenta outra vertente do debate. A cultura negra é contemplada em quatro ses- sões da mostra, recupera a temática sobre a exclusão sistemática do negro da história do Brasil e coloca o reverso desta moeda, expresso na persis- tente resistência da cultura afro-brasileira.

Integra ainda a terceira edição da mostra, o depoimento de integan- tes do coletivo Filmagens Periféricas, criadores da FUNK TV, e detentores de um disco de ouro distribuído pelo YouTube como distinção pelos al- tos índices de audiência. O coletivo representa as maneiras pelas quais a

diversificação dos meios de exibição na era digital favorece o surgimento de circuitos autônomos, com suas próprias contradições e potencialidades. O Filmagens Periféricas é um entre diversos coletivos oriundos de experiências em oficinas de formação audiovisual. Em São Paulo, uma das mais sólidas é a das Oficinas Kinoforum. Braço do Festival Internacional de Curtas Metragens, desde 2001 promove oficinas de sensibilização em comunidades de periferia e instituições culturais públicas. O curso rápido de roteiro, filmagem e montagem funcionou como uma faísca que contagiou as comunidades e lhes despertou suas potencialidades para a criação audiovisual. Diversos núcleos de produção e difusão surgiram a partir dessa e de outras experiências e se equilibram ao longo dos anos com verbas escassas de programas públicos como, por exemplo, o Programa para Valorização de Iniciativas Culturais – VAI em São Paulo. As oficinas formaram também profissionais hoje atuantes na área. A relação entre essas experiências, conhecidas como “de ONGs”, e o universo de realizações a que se referem as Mostras da Quebrada no CINUSP é tensa, mas produtiva. O número de experiências se multiplica Brasil a fora. O interesse pelos trabalhos realizados também.

O universo da produção cultural, mais que o da política partidária, se apresenta como via privilegiada de um movimento de inclusão com ramificações globais, que coloca a cultura em posição estratégica. Fluxos transnacionais de mídia, capital e drogas, mas também de repertórios culturais e organizações não governamentais, anunciam os paradoxos de um milênio dilacerado por conflitos que ressuscitam fundamentalismos geográficos, étnicos e religiosos. No Brasil, discriminações de gênero, raça e classe, a devastação do meio ambiente e o descuido para com a qualidade de vida ganham forma expressiva nas mãos que conquistam o domínio de tecnologias e expressões estéticas de ponta. Situado nas bordas do mundo ocidental, em uma situação geopolítica, que ao longo da história favoreceu a confluência desigual e heterodoxa de línguas, religiões e etnias, podemos fazer diferença.

Este volume da Coleção cinusp organizado por Wilq Vicente e pela equipe do CINUSP, atualiza um debate sobre a produção contemporânea

popular, da quebrada e/ou da periferia, evidenciando o papel político e estético do audiovisual. Existiria um cinema da Quebrada? O que vem a ser a quebrada? Relaciona-se a uma topologia, uma estética ou posição social? O artigo de Diogo Noventa indaga sobre o lugar político mobilizado pelo uso das expressões *popular*, *comunitário* e *quebrada*. Produções de baixo custo evidenciam as desigualdades da sociedade brasileira, afirmam a vitalidade de grupos culturais excluídos economicamente e testemunham um processo longo de lutas de afirmação marcadas por interrupções constantes.

A heterogeneidade da Quebrada ganha neste volume um panorama plural no estilo, nos problemas levantados e nas análises fílmicas. Entrevistas e ensaios compõem uma espécie de caleidoscópio, dada a diversidade de perspectivas, abordagens e agentes sociais mencionados. O artigo republicado de Luiz Fernando Santoro destaca a riqueza da produção acadêmica em meados dos anos 80 e início dos 90, recupera a experiência da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) e imputa à organização social e à nova configuração dos meios de produção e distribuição, agora mais baratos e acessíveis, a ascensão de novos agentes produtores. Wilq Vicente e Ananda Stücker trazem uma arqueologia de um conjunto de ações que incluem o poder público, coletivos, organizações não governamentais e associações diversas relacionadas ao cinema, vídeo e universidades. O vídeo e a noção de quebrada são entendidos como um fenômeno cultural de inclusão, e afirmação de grupos sociais, nos aparelhos culturais e infraestrutura do centro.

Em primeira pessoa, Renato Candido e Renata Martins apresentam alguns protagonistas de expressões da Quebrada na produção e distribuição. Experiências como a do CineBecos e do coletivo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo arrefeceram, pois seus principais agentes, incluindo os autores do artigo, tem alçado novos vãos na criação para cinema e tv com outros parceiros, seja no audiovisual ou no ensino. A produção os leva para longe das origens, inventando novos destinos.

Adirley Queirós, Cavi Borges e o coletivo Filmagens Periféricas comentam seus percursos e estratégias políticas, econômicas e estéticas adotadas nos filmes e como o desenho de produção é resultado de escolhas e constrangimentos orçamentários.

Clarisse Alvarenga, Esther Hamburger, Gustavo Souza, Maria Beatriz Colucci e Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos encontram distintas portas de entrada para a análise fílmica. Gustavo Souza questiona, provocativo, a existência de uma estética cinematográfica da periferia. A partir do curta-metragem *Julgamento* (2008) de Diogo Bion e *Na real do real* (2008) do Favela Atitude, problematiza a potência política e estética do cinema de periferia, atribuindo a cada produção e olhar, a construção de ambiências e contextos em oposição a identidades acabadas e/ou pressupostas. Clarisse Alvarenga encontra em *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa, a união do olhar informado pela cinematografia e uma experiência de vida, *na*, e *com a* periferia de Contagem, Minas Gerais. Esther Hamburger mergulha na tradição cinematográfica brasileira de representação de rincões da pobreza, criando uma arqueologia da crítica e da realização, a partir de autores como Eduardo Coutinho e Jean-Claude Bernadet, entre outros. Colucci e Ayalla debatem querelas relativas à autorrepresentação, a partir do filme *Luto como mãe* (2009) de Luis Carlos Nascimento. O assassinato de jovens do morro tenciona e evidencia os limites de abordagens subjetivas, na autorrepresentação. Os temas em questão são caros a grupos sociais sistematicamente excluídos, carregam uma dimensão simbólica para além dos indivíduos. Rose Satiko elabora sua experiência de pesquisa, fílmica e escrita, propondo uma antropologia compartilhada, ou, como defende, outro ponto de vista para os problemas sociais. A discussão sobre o filme etnográfico é local para a emergência de encontros não-hierarquizados e perspectivas pouco correntes.

Nesta coletânea buscamos evidenciar a heterogeneidade da escritura *da* quebrada e *sobre a* quebrada. Acolhemos olhares heterogêneos. Aparar arestas e uniformizar abordagens, seria empobrecer a pluralidade de leituras, e a própria estrutura das falas, sobre uma produção pautada pela luta afirmativa das diferenças e, paradoxalmente, singularidades da Quebrada.

O AUDIOVISUAL COMO INSTRUMENTO DE MUDANÇA NA CIDADE E COMO CRIAÇÃO DE REDES DE INTERLOCUÇÃO CULTURAL E POLÍTICA

Wilq Vicente e Ananda Stücker

Miro con los tres ojos del 2000.
FERNANDO BIRRI [1987]

Imagens são políticas, política é mídia
e as novas políticas são imagem/mídia.
PATRICIA ZIMMERMANN [2000]

Na gramática de nosso espaço, para fazer inteligíveis quaisquer fenômenos atuais das cidades brasileiras, centro e periferia são flexões fundamentais. O centro não é apenas um lugar, há muito já não coincide apenas com a centralidade geográfica, é uma construção, uma operação que mobiliza recursos e políticas públicas para além das imensas especulações e capitais privados para edificar enclaves, espaços de circulação restrita a uma minoria da população.

As quebradas são muitas e se espalham por todas as direções. Aparentemente, o único vínculo entre elas seria o centro que as une, na forma de um espelho que reflete, em locais de trabalho, estudo ou diversão. Há, certamente, muitas maneiras de pensar os questionamentos e enfrentamentos culturais marcados pela oposição centro/quebrada e de utilizá-los como instrumento de reflexão e criação.

Entre essas diversas possibilidades, uma maneira ainda muito comum é aquela em que o centro é o lugar natural de tudo aquilo que faltaria à

longínqua quebrada: trabalho, lei, informação, cultura e política. Seria o destino necessário de toda periferia, que por sua vez carrega o peso de um mal necessário, como mero resquício de um passado a ser superado pela via de uma missão civilizadora que, no entanto, nunca chega a se concretizar.

Todavia, na última década, outra maneira de articular essa relação ganhou enorme força. Com ela, a posição “periferia” já aparece ligada a um conjunto de elementos ditos positivos, como cultura, cinema e vídeo. Exemplo maior disso é que ela já não tem tanto o sentido de um lugar marcado pela ausência de acesso à “informação” e “cultura”, mas uma fonte poderosa e inovadora de produção e reprodução de informações e de uma rica diversidade cultural. Dessa diversidade, compartilhando problemas crônicos de infraestrutura urbana ou moradia precária, surge uma identidade que se reflete em uma, hoje cultuada, “cultura da periferia”, “da quebrada”.

Presenciamos atualmente o momento em que essa cultura chega aos formatos do cinema e do vídeo. “Cinema de quebrada”, “vídeo comunitário”, “vídeo popular”, “vídeo periférico” e “vídeo militante” são algumas das maneiras pelas quais produtores e pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas de diferentes modos de atuação. Diversas concepções e reflexões se apresentam, no entanto, ainda há um caminho a trilhar para que se possa, como postula Antonio Gramsci, “encontrar a identidade real sob a diferenciação e contradição aparente, e encontrar a diversidade substancial sob a identidade aparente”.¹

Hoje o audiovisual é visto cada vez mais como um setor que não está restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, e também como um instrumento no interior de ações culturais e sociais. Diversas políticas públicas buscaram contemplar esse setor do audiovisual nos últimos anos, enfatizando o papel formativo e social e o estímulo à diversidade cultural. Essa noção já vinha fazendo parte da agenda política internacional desde

1 Antonio Gramsci, *Quaderni del cárcere*. Edizione critica Dell’Istituto Gramsci di Roma a cura de V. Gerratana (Torino: Einaudi, 1977), 2268.

meados da década de 1990, sendo a Unesco a principal protagonista na formulação e difusão do conceito, através do relatório Nossa Diversidade Criadora, em que aparece como motor para o desenvolvimento humano e sustentável, viabilizando o respeito às diferenças e a tolerância entre os povos.

Esse estímulo acaba por atingir também a posição central da relação centro/quebrada. Se o centro não dispõe mais da velha exclusividade quando se trata de produção cultural (para não falar da produção econômica em geral), desponta agora a periferia como polo de investimento e atenção, que visa as novas capacidades produtivas periféricas. É necessário dizer, porém, que tais iniciativas não se traduzem em alterações estruturais das políticas de investimento do Estado e na regulação do mercado. No fundo, a política da diversidade tem feito parte de um esforço em construir uma representação ideológica do Estado em que ele não aparece como um organismo de classe, mas como expressão de todas as energias nacionais.

No que se refere aos aspectos político-culturais, o princípio da diversidade, fortalecido nas últimas décadas, se traduz na defesa do respeito à pluralidade das culturas e pelo reconhecimento das identidades culturais. A ideia de diversidade é mobilizada como um vetor que pode proporcionar um equilíbrio no mercado de bens culturais, que, por sua vez, é marcado por fortes desigualdades e concentração nas mãos de poucos, tanto no âmbito da produção e difusão como no do consumo de bens e serviços culturais. Tal perspectiva da diversidade vem sendo utilizada na interlocução entre o Estado e os agentes culturais que pressionam por políticas públicas para o setor, sob a ótica do direito à cultura. Nesse contexto, em que se abre campo para tais políticas, mas timidamente ainda, parte da atuação dos grupos de produção audiovisual popular foi a de reivindicar a ampliação de determinadas políticas pelo Estado.

Apesar desse contexto, é possível dizer que há sempre espaço para que as contradições inerentes a esses aspectos do atual panorama político-cultural brasileiro criem, a depender da organização e formulação interna de determinados grupos, condições para algum grau de instabilidade política que possam motivar modificações. A cultura, então, aparece como um elemento fundamental na organização das classes populares,

capaz de abrir caminhos para a construção de uma força coletiva, contrapondo-se às concepções de mundo oficiais.

Nessa encruzilhada estão presentes produtores audiovisuais que, sempre entre o tempo obrigatório do trabalho e o necessário descanso, encontram cada vez mais na produção cultural seus instrumentos de luta e espaços de rara liberdade e coletividade. Para Arlindo Machado, “tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar”.²

Mais do que o mero reconhecimento de algum “centro”, mais do que por vezes se espera com as novas “oportunidades” que estes lhes oferecem, na prática esses produtores e seus coletivos parecem estar justamente questionando e reinventando os termos do binômio centro/quebrada de uma maneira que seria improvável ao mercado audiovisual hoje. Estes, por sinal, fazem cada vez mais referências e reverências a isso que hoje se consolida como uma “cultura da quebrada”.

Mas, para além do olhar sobre os aspectos socioculturais de tais iniciativas, hoje podemos olhar para essa produção tal como criações artísticas. Compartilhando da ideia de André Costa,

[...] queremos questionar se o que estamos contemplando aqui não pode ser compreendido como a produção de uma experiência estética gerada por um conjunto de saberes, técnicas e atividades específicas. Esse conjunto de instrumentos (videoteca, mostras, debates, formas de vídeo participativo) não comporia um aparato técnico (e tecnológico) para uma imersão de certo público no campo estético?³

2 Arlindo Machado, “A experiência do vídeo no Brasil,” in *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (3a ed. São Paulo: Edusp, 2001).

3 André Costa, “Videografias no espaço,” *Caderno Sesc Videobrasil* 3, 3 (2007), 78.

A criação e a experiência estéticas nesse caso são indissociáveis da experiência e da ação política. Parte fundamental da expressão dessa cultura “da periferia” ou “popular” é o audiovisual como instrumento de mudança na cidade, como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, por vezes articulando uma postura de luta de classes, por vezes buscando uma inserção ainda que marginal em um “mercado” audiovisual, tensão permanente nas disputas pelo significado desse campo. Os vídeos, em geral, refletem esse contexto e são pensados como instrumentos de luta por transformação, que abarcam diversos problemas sociais que a periferia escancara com mais força – a discriminação do negro, a luta por moradia, por saúde, educação e cultura são algumas das questões proeminentes.

É importante destacar, porém, a necessidade de se olhar para esse conjunto para além de um “reflexo” ou “expressão” de determinada realidade. A ideia de “mediação”, tal como proposta por Raymond Williams aponta para a necessidade de se reconhecer na produção cultural um processo ativo de relação entre sociedade, arte e política. Para usar as palavras de Gramsci, há que se reconhecer que esse é um processo “longo, difícil, cheio de contradições, de avanços e de recuos, de desdobramentos e reagrupamentos”⁴.

A pesquisadora Rose Satiko Hikiji, em texto de 2011⁵, aponta para as transformações ocorridas na perspectiva dos grupos de São Paulo ao longo da década de 2000, vislumbrando o crescimento do engajamento político e social. Em suma, o processo pelo qual passaram alguns desses grupos explicita a procura por construir um discurso contra-hegemônico, a partir do reconhecimento de uma identidade com as classes subalternas.

4 Antonio Gramsci, *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira, vol. 1 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999), 104.

5 Rose Satiko Gitirana. “Imagens da Quebrada”, *Seminário Estéticas das Periferias – Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole*, 2011.

Essa recente produção de filmes, além de continuar a servir como instrumento nas lutas socioculturais, tem se diferenciado pela adoção de um regime colaborativo e formativo sob o qual são realizadas todas as etapas que definem a cadeia de produção audiovisual, desde a formação de pessoas à distribuição e difusão dos produtos. Hoje, impulsionado pelo aumento do acesso aos instrumentos digitais, esse crescimento trouxe consigo uma nova agenda de demandas para o setor cultural e político. Certamente, dentro de um novo contexto social, político e tecnológico.

APONTAMENTOS DE UM PERCURSO NA CIDADE DE SÃO PAULO

Após a proliferação de movimentos sociais na década de 1980 e um contexto de enxugamento do Estado na década de 1990, as organizações não governamentais (ONGs) foram fortalecidas como forma importante de organização da sociedade civil. Temas como inclusão social, educação, diversidade cultural, infância e adolescência, grupos étnicos e de gênero não hegemônicos, ecologia, entre outros, passaram a figurar entre os principais campos de atuação das ONGs. Diferente dos movimentos sociais, em vez de organizar para reivindicar do Estado políticas e direitos, parte significativa das ONGs passaram a ocupar elas próprias o papel do Estado, atendendo pontualmente a algumas demandas em campos que estão fora do interesse do mercado e nos quais o Estado era ineficiente para atuar – ainda assim sem o acesso universal que é característico do Estado de direito. Inicialmente apoiadas por recursos de organismos internacionais e empresas privadas, a partir dos anos 2000 intensificou-se a utilização de recursos estatais. Ações culturais e educacionais de algumas ONGs se fortaleceram especialmente no início dessa década. Algumas organizações passaram a realizar oficinas de cinema, vídeo e novas mídias, principalmente com jovens de baixa-renda da periferia, com o apelo do “desenvolvimento cidadão”.

Em São Paulo, em 2005, no contexto de implantação da recém-criada Coordenadoria da Juventude da Secretaria de Participação e Parceria da Prefeitura Municipal, foram criados alguns fóruns voltados para o diálogo do poder público com diferentes setores culturais da juventude, dentre

eles o Fórum de Hip Hop, de Artes na Rua e de Cinema Comunitário. O Fórum de Cinema Comunitário inicialmente reuniu algumas das ONGs que ofertavam oficinas de audiovisual na cidade de São Paulo, além de participantes destas oficinas.

Dentre as ONGs que compuseram o Fórum de Cinema Comunitário em seu início estavam Associação Cultural Kinoforum, Ação Educativa, Projeto Arrastão, Gol de Letra, Instituto Criar, Projeto Casulo. Também participaram das reuniões do fórum filiados da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-SP), além de alunos do Curso de Audiovisual da USP. Dentre os jovens participantes, alguns deles integravam o fórum representando seus núcleos de produção criados posteriormente às oficinas, dentre eles Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, Joinha Filmes, Filmagens Periféricas, NERAMA, MUCCA, além de participantes do projeto Vídeo, Cultura e Trabalho. A maior parte desses jovens já tinha concluído as oficinas e desejavam produzir “cinema”, mas não viam estruturados caminhos institucionais de apoio para a continuidade dos trabalhos. Seguiam com a realização de vídeo, atividades de exibição e formação em suas comunidades, organizados em coletivos independentes. As ONGs logo demonstraram a limitação de seu campo de atuação, não tendo como atender à demanda criada no ambiente de suas oficinas. Os realizadores passaram a buscar maior autonomia das ONGs e o fortalecimento político daquele grupo.

O Fórum de Cinema Comunitário se constituiu como um conjunto de reuniões permanentes que visava multiplicar, ampliar, dar visibilidade e acesso aos meios de produção por realizadores da periferia. Um dos diagnósticos descritos pelos participantes do fórum identificava ao menos três demandas: 1) ocupar os espaços públicos de exibição; 2) viabilizar o acesso a meios e recursos para produção; 3) multiplicar e ampliar as possibilidades de formação técnica na área do audiovisual.

Depois de um período de diálogo, o fórum organizou a *I Mostra Cinema de Quebrada*, entre os meses de outubro e novembro de 2005, em parceria com Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o propósito de divulgar os vídeos realizados por produtores das quebradas e aprofundar o debate que vinha ocorrendo em reuniões. Entre as atividades programadas, foram

realizadas conversas entre representantes da esfera pública, educadores do audiovisual, realizadores, universidades e demais interessados e parceiros. A iniciativa pretendeu discutir demandas e soluções de continuidade para a recém-estruturada rede de agentes, envolvendo o poder público municipal e tendo em vista a participação de outras esferas públicas e organizações da sociedade civil. Entre os debates, “Ampliando outros horizontes” abordava a formação técnica e teórica, estética e conceitual desses novos realizadores e de suas produções. A mesa “Quanto vale ou é por quilo” debateu as parcerias necessárias e desejáveis para a continuidade dos trabalhos dos coletivos, tendo em vista a busca por emancipação e a autonomia das instituições que promoviam as oficinas.

Foi a partir dessa mostra que o então Fórum de Cinema Comunitário passou a ser conhecido como Fórum de Cinema de Quebrada, termo que acabou permanecendo entre alguns participantes do fórum naquela fase e no meio acadêmico, por conta da aproximação de alguns pesquisadores naquele período.

Em 2006 o fórum deixou de se encontrar com frequência. Entre os fatores, o custo e o tempo de locomoção dos integrantes das periferias até o centro da cidade, divergências de perspectiva, reminiscências da tutoria das ONGs, a inexistência de soluções imediatas para as demandas mediante aquele espaço de discussão e a ausência de um projeto político claro do grupo. É também nesse período que alguns coletivos que integravam o fórum aprovaram seus projetos no Programa para Valorização das Iniciativas Culturais (VAI)⁶ da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, recém-implantado. Sancionado como lei municipal em 2003, teve seus primeiros projetos aprovados em 2005, contemplando neste e nos anos

6 O Programa para Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado pela lei 13.540 (de autoria do vereador Nabil Bonduki) e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda do Município de São Paulo de regiões desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

subsequentes diversos projetos de grupos participantes do fórum entre outros projetos ligados ao audiovisual, dando novo fôlego a essa produção e revelando a contundência das iniciativas naquele contexto da produção cultural nas quebradas.

Apesar de pouca movimentação do fórum, em 2007 os coletivos tocavam seus trabalhos em suas comunidades, tentando se manter ativos quando não havia o apoio do VAI, naquele momento a única modalidade de apoio existente. Cada coletivo atuava segundo uma dinâmica própria, variando as formas de atuação, dentre elas produção, formação e exibição, sendo que alguns grupos trabalhavam nas três frentes.

Em meados de 2007 houve uma tentativa de rearticulação entre alguns grupos, já fora do ambiente da Coordenadoria de Juventude e das ONGs. Nesse momento houve uma busca pelo avanço em relação aos conceitos de “cinema comunitário” e “cinema de quebrada”, visando rever o projeto político do fórum. Não se conseguiu ali chegar em um conceito mais apropriado, mas uma nova lista de *e-mails*, chamada Audiovisual SP, foi criada com o propósito de rearticulação do fórum, agora em outros termos.

Em 2008 o grupo conseguiu apoio da Secretaria Municipal de Cultura para participar do *II FEPA – Fórum de Experiências Populares em Audiovisual*, encontro ligado ao Festival Visões Periféricas, realizado no Rio de Janeiro pela ONG Observatório de Favelas e que reuniu grupos e ONGs de boa parte do Brasil. Entre as discussões, figurava o encaminhamento de uma proposta de um edital de apoio à Secretaria do Audiovisual (SAV), que teve como resultado um edital destinado a integrantes de projetos sociais.⁷

Em 2008, foi feito um levantamento que identificou 38 núcleos de audiovisual apenas na cidade de São Paulo. Dos núcleos/coletivos, 53,33%

7 O edital de 2008 visou apoiar a produção de obras audiovisuais inéditas, de curta-metragem com duração entre 10 e 15 minutos, dos gêneros ficção, documental ou experimental. Era destinado a pessoas físicas a partir de 18 anos que comprovassem a participação em projetos sociais com foco na linguagem audiovisual, realizados por entidades sem fins lucrativos, que precisavam cancelar a inscrição no edital.

estavam localizados na região Sul; 20% na região Leste e Norte; 5,66% no Centro e 1% na região Oeste.⁸ A reivindicação propunha a extensão dos editais da SAV para além das produtoras de audiovisual formalmente constituídas com profissionais estabelecidos no mercado, visando o atendimento de núcleos populares de produção e formação audiovisual, tais como grupos, coletivos e outras organizações da sociedade civil sem fins lucrativos. A organização do encontro também propunha a eleição de um representante ao final dos trabalhos que seria o interlocutor do grupo com a SAV.

Após embates no encontro, já assinando como Coletivo de Vídeo Popular, o grupo de São Paulo apresentou, em meados de 2009, uma “Carta de posicionamento e desligamento do FEPA”. Discordava-se, então, que houvesse unidade do grupo para que fosse legítima uma representação. Particularmente era clara a diferença entre o posicionamento institucional da maioria das ONGs (predominantemente do Rio de Janeiro) e dos coletivos de São Paulo. Diz um trecho da carta:

[...] não concordamos com a forma atual de representação estabelecida no FEPA, onde propostas são encaminhadas sem que tenham sido amplamente debatidas com seus integrantes. Acreditamos que o vídeo popular é um trabalho que se estabelece na base com uma atuação social marcada por seus próprios atores. Nossa realidade não pode ser homogeneizada e transformada em uma única Organização com um representante institucional.

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo⁹ atuou em articulações de exibição, formação de público, difusão e prática de vídeos realizados por grupos de várias localidades do Brasil. O coletivo caminhava em busca de fortalecer os trabalhos, criar ações conjuntas entre diversos grupos, trocar experiências e pensar políticas públicas para esse setor do audiovisual. Nos

8 Wilq Vicente, “Atores sociais e o audiovisual comunitário jovem,” Relatório de Iniciação Científica, Universidade de Mogi das Cruzes, 2008.

9 <http://videopopular.wordpress.com/>.

anos de 2008 a 2011, o Coletivo atuou de forma mais sistematizada, com ações conjuntas de grupos na distribuição de pacotes de DVDs, publicação da *Revista do Vídeo Popular* e realização de algumas edições da Semana do Vídeo Popular, para destacar algumas atividades. O Circuito de Exibição de Vídeos Populares, além de programação mensal no Cine Olido, tinha inserção de seus programas também na Rede TVT, em canal UHF.

Esse momento de articulação vem de um processo longo, iniciado anos antes por meio de progressiva conversação entre diversos atores atuantes no audiovisual da cidade de São Paulo. A ideia de um “vídeo popular” não se dá em torno de uma concepção estética unitária da produção, mas está ancorada na participação das camadas populares no processo de feitura e no engajamento que o vídeo pode agregar às lutas sociais e às reivindicações políticas. Sem o *glamour* do cinema, os vídeos produzidos nos revelam dimensões conflitivas, mobilizações sociais, entre outros temas do cotidiano das classes populares.

O Coletivo de Vídeo Popular surgiu a partir de um resgate, feito por esse grupo que tinha suas origens no fórum de 2005, do histórico da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). Criada em 1984, a ABVP vivia atividades de formação, produção e distribuição de vídeos junto a movimentos sociais, tendo sido uma das mais expressivas experiências de comunicação alternativa na época. A entidade chegou reunir cerca de 250 organizações não governamentais, produtores independentes e usuários de diversas regiões do país, tendo produzido e distribuído em torno de 500 vídeos que versam sobre temas como educação popular, reforma agrária, sexualidade, gênero, saúde, questões étnicas e raciais, meio ambiente, greves e organização dos trabalhadores, entre outros. A mudança de nome do fórum para Coletivo de Vídeo Popular sinalizava uma mudança de projeto político e um amadurecimento organizativo.

Para compreender o sentido desse resgate histórico, bem como para destacar semelhanças e diferenças entre as experiências, vale debruçar-se sobre o contexto de criação da ABVP. A análise dos dois distintos períodos poderá, ainda, iluminar aspectos importantes das transformações da produção cultural, popular e audiovisual nas últimas décadas.

APONTAMENTOS DE UM REGASTE HISTÓRICO

A década de 1980 foi uma “década perdida”, segundo alguns estudiosos, em relação ao desenvolvimento dos países latino-americanos e à sua inserção na nova ordem internacional. Estagnação econômica, dívida externa, concentração de renda, descaso com a cultura, entre outros. O projeto de modelo neoliberal, implantado de forma desigual pelo continente, consolidou as desigualdades internas e regionais entre os países do bloco, dificultou a igualdade de direitos e aumentou os desequilíbrios sociais, colocando a América Latina frente ao mundo internacional com uma vulnerabilidade profunda. Soma-se a isso a excessiva concentração no campo da produção e difusão audiovisual, o que atravancou profundamente o processo de democratização dos países latino-americanos.

Essa demasiada concentração econômica e do controle político dos meios de comunicação de massa no continente impossibilitaram que esses meios servissem como canais de expressão e de participação popular, o que é considerado, por Regina Festa, “o pior entrave ideológico que a comunicação impõe à sociedade, definindo e estabelecendo a temática e as áreas do discurso social”.¹⁰ Em meio ao empecilho constante de uma infraestrutura acanhada e subdesenvolvimento econômico, eclodiu por todo o bloco vias alternativas de comunicação – jornais independentes, revistas universitárias, rádios comunitárias, teatro alternativo, além da produção de vídeo.

É nesse contexto, com grande pressão social por mudanças, que surge a produção do que veio a ser chamado de “vídeo popular”, expressão que passou a identificar o conjunto das produções e dos modos de atuação de grupos de vídeo junto aos movimentos sociais e populares no Brasil durante a década de 1980. A produção estava então ligada aos anseios de participação e, portanto, de voz da população, que passou a ver no vídeo um canal de comunicação para ecoar suas demandas e reivindicações, entre as quais estavam aquelas de ordem política, econômica, social, e logo,

10 Regina Festa e Carlos Eduardo Lins da Silva org., *Comunicação popular e alternativa no Brasil* (São Paulo: Paulinas, 1986), 11.

também por mudanças do sistema de comunicação. Esta última particularmente impulsionada pelas novas tecnologias de comunicação da época, mais acessíveis à população em geral. O vídeo cresceu e desenvolveu-se, então, nesse momento, no âmbito da chamada comunicação alternativa. Segundo a professora Cicilia Peruzzo:

A comunicação popular representa uma forma alternativa de comunicação e tem sua origem nos movimentos populares dos anos de 1970 e 1980, no Brasil e na América Latina como um todo. Ela não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como um processo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares. Essa ação tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação.¹¹

Nesse contexto “explode o vídeo na América Latina, com um compromisso mais direto com as lutas populares, retomando espaços, discussões e propostas que estavam presentes no início do movimento do Novo Cinema Latino-Americano”¹². Essa nova fase da realização audiovisual, via vídeo, agora nas mãos de determinados movimentos populares, teve seu início a partir de 1982, em meio ao processo de abertura democrática, contando inicialmente com o apoio de alguns setores da igreja católica (Projeto Audiovisual da Diocese de Teixeira de Freitas – BA), de centros de educação popular (Centro de Documentação e Memória Popular – RN) e de direitos humanos e ONGs (Centro de Comunicação de São Miguel – SP e Centro de Criação da Imagem Popular – CECIP – RJ).

Assim, durante certo período, alguns cineastas e produtores audiovisuais forneceram diversas oficinas que buscavam capacitar os quadros

11 Cicilia Maria Krohling Peruzzo, “Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária,” (*XXIX Intercom*, Brasília, set. 2006), 2.

12 Luiz Fernando Santoro, *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil* (São Paulo: Summus, 1989), 84.

dos movimentos sociais a fim de utilizarem o vídeo como estratégia de mobilização e difusão das lutas (informação, capacitação e distribuição).

De modo geral, os realizadores buscavam uma linguagem mais apropriada às condições precárias de produção e que fosse de encontro com o cotidiano da população em geral. “O vídeo passou a ser entendido como um novo meio de comunicação, capaz de permitir a confecção de programas para os movimentos, não considerando mais o público como uma massa indiferenciada, mas como uma soma de grupos de interesse”.¹³ A produção de vídeo popular realizada no Brasil pretendeu se diferenciar do entretenimento, não sendo produzida com a finalidade de servir ao lazer, e do noticiário diário dos grandes meios de comunicação. Os realizadores de vídeo passaram a problematizar temporalidades e espacialidades por meio da imagem videográfica, trazendo temas, questões, cenários e personagens ausentes nos veículos de “massa”. A produção de vídeo popular desenhou um projeto político audiovisual crítico e “conscientizador” no Brasil.

No entanto, Machado provoca: “ao herdar da televisão seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa facilidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação”.¹⁴ É difícil de identificar na produção do que se convencionou chamar de vídeo popular a procura de uma linguagem específica, de maneira que a produção em grande parte foi concentrada e praticada mais como “forma de registro ou de documentação” ou “veículo do cinema” e menos como “sistema de expressão próprio”.

Os vídeos sustentavam seu apelo na densidade da situação enfocada – miséria, fome, desemprego, insegurança no trabalho, organização popular etc. Tratando de buscar uma ruptura com as narrativas tradicionais, seja televisiva ou cinematográfica, o chamado vídeo popular introduziu o “olho amador” que, fora do campo artístico, proporcionou o acesso popular ao

13 Ibid., 25.

14 Arlindo Machado, *Pré-cinemas e pós-cinemas* (Campinas: Papirus, 1997), 188.

olho da câmera, a “câmera caneta” – aquela que escreve a história. O vídeo tornou-se acessível ao sujeito mais comum. Machado aborda:

O cinema novo brasileiro, herdeiro político de uma longa tradição de populismo que marcou a história do Brasil por cerca de meio século, jamais conseguiu dar palavra ao povo de cujos problemas ele tratava paternalisticamente. A multidão reduzida a uma condição de miséria era encenada pelos cineastas como uma massa amorfa, destituída de interior e de vontade (nos filmes de Ruy Guerra e Glauber Rocha, por exemplo), ou como uma coleção de indivíduos reduzidos a um estado de animalidade pura e simples (em filmes do tipo *Vidas Secas*/1963). Jamais passaria pela cabeça dos cineastas dos tempos utópicos do cinema novo que as pessoas simples e humilhadas pudessem ser dotadas de riqueza interior e capazes de colocar questões que muitas vezes nos deixam emudecidos.¹⁵

É natural que os vídeos produzidos no período se preocupassem com a interferência e a relação direta com os processos em curso de mobilização social popular, de lutas por demandas concretas, incorporando a utilização do vídeo como tática de intervenção. Era natural que o vídeo deixasse de lado suas “especificidades de linguagem” para tomar parte direta nas lutas, que estavam no cerne do horizonte da preocupação de determinados grupos sociais. A ficção e o romance, naquele momento, não faziam tanto sentido para os realizadores de vídeo popular. Por outro lado, deu-se um passo em relação ao vínculo social com o povo que o cinema novo pretendeu estabelecer.

Como afirma Jean-Claude Bernardet,

Em meados da década de 1960, algumas experiências cinematográficas ousavam não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação de sujeitos provenientes das classes populares em algumas etapas da realização fílmica [...] o trabalho em película

15 Idem, “A experiência do vídeo no Brasil,” in *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (3ª ed. São Paulo: Edusp, 2001) 266-267.

implicava em altos custos para a atividade cinematográfica, de maneira que o controle da representação raramente estava nas mãos do povo pobre.¹⁶

O vídeo popular não herdou, em grande medida, a problematização estética do cinema novo, colocando-se como um “meio menor”, sem explorar todas as potencialidades artísticas do aparato. O dispositivo tecnológico da época conferia à imagem “uma definição precária [...] que não aceita detalhamentos minuciosos e na qual a profundidade de campo é continuamente desmantelada pelas linhas de varredura. [...] O vídeo é uma tela de dimensões pequenas [...] uma tela em que se pode colocar pouca quantidade de informação”.¹⁷ O vídeo popular teve pouco espaço para a exploração de linguagem. A mensagem social era mais importante e tinha contundência imediata.

Mesmo assim, o vídeo se tornou um dispositivo da maior importância nas mãos dos grupos e movimentos autônomos, ao mesmo tempo que potencializou as atividades de registro e de memória, viabilizou a produção e difusão das mensagens. Nesses vídeos, as histórias de vida, experiências e o conhecimento dos entrevistados tecem as produções; por instantes, a fala de cada narração toma a cena e se transforma em tema principal. A opção por essa abordagem busca abrir o microfone e a câmera para que os protagonistas (atores sociais) deem sua visão dos fatos. Nesse sentido, o vídeo surge antes como uma prática social do que como linguagem. Esse diferencial não decorria apenas do seu conteúdo, mas dependia de vínculos que eram estabelecidos com as comunidades populares enfocadas nas produções e com o público que os assistia.

16 Jean Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo* (2a ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

17 Arlindo Machado, *Pré-cinemas e pós-cinemas* (Campinas: Papyrus, 1997), 193-194. Multidões em plano geral são motivos pouco adequados ao vídeo, assim como são inadequados os cenários amplos e as decorações muito minuciosas, pois todos esses motivos se reduzem a manchas disformes quando inseridos na tela pequena. Em decorrência da baixa definição da imagem videográfica, a maneira mais adequada e mais comunicativa de trabalhar com ela é pela decomposição analítica dos motivos.

A noção de pertencimento, no sentido mais amplo, compreendia a participação da coletividade na transformação das suas próprias condições de existência. Algumas dessas perspectivas foram resgatadas pelo Coletivo de Vídeo Popular no momento de sua constituição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após um enfraquecimento em meados da década de 1990, desde dos anos 2000, constatamos uma crescente popularização da prática do vídeo. Protagonizado hoje por uma nova geração e impulsionado pelo acesso aos instrumentos de produção, bem como por um conjunto disperso de iniciativas públicas e privadas pontuais, esse crescimento atual do vídeo, agora digital, traz consigo uma nova agenda de demandas para o setor cultural e político. Essas novas manifestações podem ser identificadas, em especial, por meio de novos atores sociais, movimentos culturais que partem da periferia dos grandes centros urbanos, em pequenas comunidades populares, e que lutam pela ampliação de sua representatividade. Como característica dessas duas fases (1980-1990 e, mais recente, 2000-2014), a apropriação do dispositivo vídeo enquanto processo. De modo geral, os realizadores assumem uma trajetória comum: emitem a condição crítica da experiência cotidiana.

Essa “retomada”, possibilitada pelo desenvolvimento da tecnologia da imagem digital e da viabilização da edição em computadores pessoais, transforma as possibilidades do fazer vídeo. Uma retomada, contudo, com ares de reinvenção, na medida em que se dá em um novo contexto social, político e tecnológico que favorece maior descentralização dos processos de produção e difusão. Do cinema para o VHS, do VHS para a câmera digital e, hoje, a multiplicação dos dispositivos de vídeo em aparelhos móveis.

Ao observarmos essas iniciativas podemos pensar na potencialidade de abordagens e linguagens próprias, sobretudo se considerarmos que estamos tratando de uma forma peculiar de produção, galgada na criação coletiva e no compromisso comunitário e que suscita de um repertório cultural rico e diferenciado: certamente um olhar já diverso em relação ao seu redor.

A pesquisa de Clarisse Alvarenga, *Vídeo e experimentação social*, de 2004, analisa a experiência de vídeos produzidos no âmbito de oficinas ministradas por ONGs, utilizando a noção de “vídeo comunitário”, propondo que esse tipo de experiência ao longo da história “substituiu” o legado do “vídeo popular”. Mas atualmente talvez seja possível usar os dois termos para denominar distintas vertentes, desenvolvidas dentro de diferentes contextos organizativos, institucionais e com outras perspectivas políticas.

Desde o Fórum de Cinema Comunitário e o Fórum de Cinema de Quebrada, era premente a necessidade de se avançar na conceituação que o nome e a estrutura organizativa expressava. Era necessário avançar para que a prática e a fundamentação do grupo não se limitasse a uma política de autorrepresentação, na qual a legitimidade do discurso se coloca em uma relação de pertencimento ao universo retratado. O resgate da história da Associação Brasileira de Vídeo Popular, a estruturação como coletivo (voltado para ações e não mais para uma estrutura de diálogo institucional) e o compromisso com uma classe (para além da identidade de origem) são alguns dos elementos que revelam alguns conflitos no atual campo cultural.

Segundo Luiz Henrique Pereira Oliveira,¹⁸ o “vídeo popular” pode se encaixar em duas modalidades: vídeos de denúncia (que mostram situações de miséria, opressão, violência, destruição etc.) e os vídeos de luta (que registram ações como uma greve, ocupação de terra etc.). Alguns dos vídeos manifestam as duas formas de abordagem, como dois momentos de um mesmo processo. Mesmo com o crescimento econômico e social, ainda hoje são frequentes produções na linha da primeira fase do vídeo popular (1980-1990), abordados em vídeos como *Qual Centro?*¹⁹ (2010), que debate o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo, tendo como personagens os moradores de uma ocupação em um posto de gasolina e toda a sua luta pelo direito à moradia; *O Massacre de Pinheirinho: A verdade*

18 Luiz Henrique Pereira Oliveira, “Transformações no vídeo popular,” *Revista Sinopse de Cinema*, 7, 3 (2001): 8-9.

19 Dir. Coletiva. Doc. 15 min. São Paulo. MiniDV. Realização: Coletivo Nossa Tela.

*não mora ao lado*²⁰ (2012), é um retrato da luta dos moradores do bairro Pinheirinho que violentamente foram expulsos de suas casas em São José dos Campos (SP).

A produção de vídeo dos anos 2000 acontece em um momento de crescimento de um discurso em torno da diversidade cultural e do direito à cultura. Tais conceitos conseguem aglutinar em torno de si, por um lado o discurso oficial do Estado, por outro a sociedade civil na figura dos movimentos sociais e de cultura de hoje, mas também das ONGs. Essa ambiguidade permite que distintas perspectivas muitas vezes apareçam aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão.

A produção de vídeo dos anos 1980 e 1990 construiu-se em um momento de elaboração do discurso da democratização e do direito à comunicação, que, sem ter ganhado espaço para além dos circuitos militantes e sem ter implicado em mudanças estruturais nos anos posteriores, apesar de ter resultado em uma série de iniciativas práticas em todo o Brasil, recrudescer e perdeu espaço para novas ideias e conceitos, como estes que ganham força nos anos 2000.

O que está em jogo aqui, portanto, é um processo amplo de acesso das formas de democratização, que envolve não apenas a redemocratização do Estado brasileiro, mas de toda a sociedade.

Se por um lado é possível ver um recrudescimento recente das atividades dos grupos que fizeram parte do Cinema de Quebrada e do Coletivo de Vídeo Popular, por outro lado é possível notar, paralelamente, por parte do poder público, certa preocupação com esse setor do audiovisual. E nesse sentido, apesar da fragilidade desse coletivo especificamente, é possível pensar que novos cenários de produção e articulação estejam sendo gestados com espírito semelhante.

20 Dir. Coletiva. Doc. 15 min. Campinas-SP. HD. Produção do Coletivo de Comunicadores Populares de Campinas.

Nesse âmbito, um dos programas importantes é os Pontos de Cultura, ligado à Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do MinC, no qual a sociedade civil passa a ser executora de ações culturais com incentivo do Ministério, enfatizando a parceria do Estado com entidades privadas de interesse público sem fins lucrativos. Esse novo tipo de programa de parceria entre Estado e a sociedade civil é tributária da visão de que a atuação de interesse público não pode ser meramente estabelecida pelo Estado. Nota-se também certo investimento em atividades de formação, como nos projetos Revelando os Brasis – Concurso Nacional de Histórias, Nós na Tela ou Olhar Brasil, todos projetos da SAV.

O audiovisual na gestão petista é visto cada vez mais como uma área que não é limitada ao dito “cinemão”, pois, além de contemplar grandes produtores, começou a integrar outros segmentos da sociedade, tais como cineclubes, coletivos e associações culturais, grupos de jovens, movimentos sociais e festivais. Ainda assim, a política cultural nos últimos anos busca construir o fortalecimento de uma indústria de cinema, esta tem sido uma das áreas prioritárias do investimento do governo. Também não parece razoável, no contexto político atual, a revisão mais séria de seu mecanismo chave que é a renúncia fiscal, tão forte é o *lobby* de produtores e investidores. Não sendo possível reestruturar o sistema de financiamento à cultura no Brasil, o caminho pelo qual se pode avançar foi o da política de editais voltados para a diversidade cultural (edital de Egressos de Projetos Sociais,²¹

21 Edital da SAV de 2007 para apoio à produção de obras audiovisuais digitais inéditas, de curta-metragem, dos gêneros ficção, documentário ou experimental, destinado exclusivamente a pessoas físicas integrantes ou egressas de projetos sociais com foco na linguagem audiovisual, desenvolvidos por entidades sem fins lucrativos. Foram selecionados 20 projetos para receber o apoio individual de até R\$ 30 mil. Essa linha de financiamento durou apenas dois anos.

Curta Afirmativo,²² Carmen Santos Cinema de Mulheres,²³ entre outros). E um outro registro, mas importante de se apontar, avança a ideia de uma política fortemente ligada à inserção no mercado por meio do empreendedorismo sociocultural e/ou da capacitação e formação profissional, mediante o Eixo 2 do Programa Brasil de Todas as Telas (Pronatec).²⁴

Chico Oliveira, no artigo “Hegemonia às avessas”, de 2007, questiona sobre a implicação da suposta tomada de “direção moral” da sociedade por parte das classes populares representada por Lula e sua política contra a pobreza e a desigualdade. Para Oliveira, a eleição e reeleição de Lula fez despontar “o mito da capacidade popular para vencer seu temível

-
- 22 Edital Curta Afirmativo 2013 – Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual. Fomento à produção de até 30 obras audiovisuais de curta-metragem com temática livre, de até 30 minutos, dirigidos ou produzidos por jovens negros, de 18 a 29 anos, pessoa física, podendo ser ficção ou documentário, com a possibilidade de utilização de técnicas de animação. No valor individual de até R\$ 100 mil, para fins de produção da obra e cópias. Esse edital, no entanto, foi suspenso pela primeira vez em 2013, e em abril de 2014 uma nova suspensão foi impetrada pela justiça com a possibilidade de ser definitivamente anulado. O motivo das sucessivas suspensões foi uma Ação Popular promovida contra a União por determinação do Juiz da 5ª Vara da Seção Judiciária do Maranhão. Essa Ação Popular afirma que o edital lesiona o patrimônio público e ofende os princípios jurídico-constitucionais da legalidade, da impessoalidade, da moralidade e da isonomia.
- 23 O Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres 2013 – Apoio à Curta e Média-Metragem se coloca em um contexto de políticas públicas transversais para as mulheres e cultura. Visa a produção cinematográfica feita por mulheres e reconhece o trabalho de diretoras e de técnicas no universo audiovisual brasileiro. Apoiou 10 obras audiovisuais de curta-metragem, de até 5 minutos, no valor de até R\$ 45 mil cada, e 6 obras audiovisuais de média-metragem, de até 26 minutos, no valor de até R\$ 90 mil cada.
- 24 O Pronatec Audiovisual focaliza os gargalos de mão de obra e visa a melhor capacitação técnica dos profissionais da área por meio de cursos de atualização e, em especial, a capacitação de jovens para funções técnicas da produção audiovisual. É um capítulo especial do Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego, do Ministério da Educação. Visa a oferta de 5 mil bolsas para 20 cursos, em 12 capitais: Belém, Manaus, Fortaleza, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre.

adversário, enquanto legitima a desenfreada exploração pelo capitalismo mais impiedoso”.²⁵ Dessa maneira atenta para a crescente complicação da política de representação das classes populares e para novas configurações na política de dominação, na qual a inserção na esfera política, midiática ou econômica desempenha um papel central.

Reconhece-se que no aparecimento dessa produção audiovisual da periferia em um cenário cultural da cidade há um processo de restituir a essa parcela da população a fala historicamente negada na esfera pública. E se nesse processo surgem produções audiovisuais autênticas, é necessário porém tentar ir além da política de autorrepresentação e de autenticidade. A cultura da periferia passa a ser valorizada como símbolo da abertura à diversidade cultural, que se coloca como valor no mundo contemporâneo, bem como símbolo da desigualdade e, portanto, de enfrentamento da realidade social. No entanto, como aponta Shohat e Stam, a defesa do multiculturalismo que não põe em relevo os processos históricos de dominação também não contribui para a desarticulação das hegemonias de poder que conformam a opressão e desigualdade, e assim “corre o risco de se transformar em um *shopping center* de culturas do mundo [...], corre o risco de simplesmente inverter as hierarquias existentes ao invés de repensá-las de modo profundo”.²⁶

25 Chico de Oliveira, “Hegemonia às avessas,” *Revista Piauí* 4 (jan. 2007): 55-56.

26 Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica* (São Paulo: Cosac Naify, 2006), 474.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Qual Centro? (2010, Coletivo Nossa Tela)

O Massacre de Pinheirinho: a verdade não mora ao lado (2012, Coletivo de Comunicadores Populares de Campinas)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarenga, Clarisse Maria Castro de. “Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.” Dissertação de mestrado, Instituto de Artes da Unicamp, 2004.

Bernardet, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Costa, Andre. “Videografias no espaço.” *Caderno Sesc Videobrasil* 3, 3, São Paulo, (2007).

Festa, Regina, e Silva, Carlos Eduardo Lins da, org. *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986.

Gramsci, Antonio. *Cadernos do cárcere*. vol. 1. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Cadernos do cárcere*. vol. 3. Tradução de Carlos Nelson Coutinho com a colaboração de Luiz Sergio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Quaderni del cárcere*. Edizione critica Dell’Istituto Gramsci di Roma a cura de V. Gerratana. Torino: Einaudi, 1977.

Hikiji, Rose Satiko Gitirana. “Imagens da Quebrada”, artigo enviado para o *site* do Seminário Estéticas das Periferias – Arte e Cultura nas Bordas da Metrópole, 2011. Disponível em: www.esteticasdaperiferia.org.br (na seção artigos).

Machado, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

_____. “A experiência do vídeo no Brasil.” In *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 3a ed. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

Oliveira, Chico de. “Hegemonia às avessas.” *Revista Piauí* 4 (jan. 2007).

Oliveira, Luiz Henrique Pereira. “Transformações no vídeo popular.” *Revista Sinopse de Cinema* 7, 3, (2001).

Peruzzo, Círcia Maria Krohling. *Comunicação nos movimentos populares: A participação na construção da cidadania*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. “Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária,” *XXIX Intercom*, Brasília, set. 2006.

Santoro, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.

Shohat, Ella, e Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Vicente, Wilq. “Atores sociais e o audiovisual comunitário jovem.” Relatório de Iniciação Científica, Universidade de Mogi das Cruzes, 2008.

Williams, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

Zimmermann, Patricia. *States of emergency: documentaries, wars, democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

VÍDEO E MOVIMENTOS SOCIAIS – 25 ANOS DEPOIS¹

Luiz Fernando Santoro

Olhar para o movimento de vídeo dos anos 1980, no início da década de 2010, obriga-nos a reler textos e manifestos, rever produções audiovisuais e tentar compreender as coisas que aconteceram ou deixaram de acontecer quanto ao uso do vídeo pelos movimentos sociais populares. A crença na revolução social por meio da comunicação ou na educação popular através do uso do vídeo deu lugar, nos últimos anos, a uma crescente e presente utilização desse instrumento como meio de expressão de realizadores pertencentes a diferentes grupos sociais. Esses grupos tiveram distintas formações, em geral desvinculadas das organizações e movimentos que, havia 30 anos, davam razão e sustentação à existência da produção em vídeo.

O movimento de vídeo ganhou força no Brasil e na América Latina na década de 1980, a partir das necessidades de grupos sociais ausentes dos meios de comunicação. Com o vídeo, tais grupos tiveram aumentadas as possibilidades de registrar e difundir ações, lutas e ideias. Encontros, festivais, seminários e oficinas para realizadores foram espaços férteis para a difusão dessas possibilidades, para a troca de experiências e para a articulação de ações comuns. Surgiram, assim, consistentes movimentos de produtores de

1 O texto foi originalmente publicado no ano de 2010 em *Audiosivual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*, organizado por Juliana de Melo Leonel e Ricardo Fabrino Mendonça. (Belo Horizonte: Autêntica Editora, cap. II).

vídeo de interesse social no Brasil e na América Latina, a exemplo do que já acontecia com os produtores e os gestores de TVs de Acesso Público e TVs Locais nos Estados Unidos e no Canadá.

Na segunda metade da década de 1980, os festivais de cinema e vídeo do Rio de Janeiro, de Salvador e de São Paulo; o *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Havana; os encontros de vídeo em Santiago, Montevideo, Lima e Cochabamba atraíram o interesse concreto de várias ONGs do exterior, com a intenção de promover o vídeo como mais um instrumento para a democratização da América Latina. Geraram também um número considerável de material escrito, que teve ampla divulgação na época, levando os novos realizadores que atuavam nessa área a se integrar ao movimento. Tais realizadores tiveram posteriormente muita influência na definição de políticas públicas para o setor audiovisual em diversos países latino-americanos, como Brasil, Argentina, Chile e Peru.

Na área acadêmica, ainda na década de 1980 e na primeira metade dos anos 1990, o vídeo foi tema de dezenas de pesquisas de mestrado e doutorado, até deixar de ser o centro de interesse com a chegada da internet – um tema novo que despertou a curiosidade dos pesquisadores e militantes. A Escola de Comunicações e Artes da USP, a Universidade Metodista de São Paulo, a PUC-SP e o Mestrado em Mídias da Unicamp produziram teses e dissertações sobre as mais importantes experiências realizadas no Brasil e no exterior, como pode ser constatado nos sites dessas instituições e no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação (CAPES)²

Os parâmetros para a definição do chamado *vídeo popular*, como consideramos no capítulo inicial do livro *A imagem nas mãos* (1989), ganharam novos contornos. Na época, a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que reunia grupos e realizadores que produziam vídeo e atuavam junto a movimentos sociais, abrigava uma intensa discussão sobre o conceito de vídeo popular, considerado pela maioria dos ativistas como o vídeo

2 CAPES, “Banco de teses,” <http://bancodeteses.capes.gov.br/>.

produzido pelos próprios grupos e entidades populares, em geral com equipamentos e equipes próprias. Ficava em segundo plano a então chamada produção independente, com os vídeos sobre temas de interesse social produzidos por realizadores ou grupos de produção. Esses produtores trabalhavam de forma independente ou eram contratados para trabalhos específicos por organizações sociais como sindicatos, associações civis, partidos políticos, entre outros.

Em nosso livro, procuramos superar essa dicotomia, considerando, de forma ampla, vídeo popular como qualquer produção de interesse dos movimentos sociais. Na definição, incluem-se as produções de integrantes dos movimentos sociais, as que são realizadas por profissionais em conjunto com os integrantes de movimentos populares e aquelas elaboradas por profissionais sob a orientação de lideranças populares. Aceitavam-se, assim, as diferentes formas de produção da época, desde a inserção dos realizadores dentro dos movimentos populares, até as produções realizadas a partir de um olhar externo sobre ações e manifestações populares, feitas por videastas independentes ou contratados. Na verdade, tal definição procurava acompanhar a realidade, que era multifacetada em função das diversas modalidades de atuação. Mesmo nos grupos de vídeo em que os próprios integrantes dos movimentos sociais participavam da produção, como na *TV dos Trabalhadores do Sindicato dos Metalúrgicos*, de São Bernardo do Campo, havia uma integração na concepção e na realização dos vídeos com profissionais e intelectuais contratados.

O INTERESSE RECENTE PELO VÍDEO POPULAR

A partir da segunda metade da década de 2000, chama a atenção o novo e revitalizado interesse pela produção de vídeo, sobretudo do vídeo popular, ou de interesse social, em função de alguns indicadores:

- Prefeituras, governos estaduais e ONGs têm realizado cursos e oficinas de produção em centros culturais e escolas, trazendo novos realizadores, sobretudo, grupos de áreas periféricas em grandes cidades, para o universo

audiovisual. Esses grupos reavivaram a produção de vídeo junto aos movimentos sociais, tratando de temas do cotidiano regional e local, ainda ausentes nas grandes redes de TV. Os espaços de exibição são, contudo, bem limitados, pois se resumem frequentemente a mostras fechadas e à internet, pouco acessíveis ao público-alvo.

- O diálogo possível com o poder público e as políticas de incentivo à produção audiovisual, mais evidentes a partir das ações do Ministério da Cultura no governo do presidente Lula e de alguns governos estaduais e municipais, sobretudo, nos últimos dez anos.
- Estabelecimentos de novos espaços de exibição para a produção independente, principalmente nas emissoras de TV a cabo, que acabam por gerar uma interessante oxigenação da programação. Incluem-se aqui as emissoras do setor público, como as comunitárias, educativas, universitárias, locais e legislativas. Já se pode observar uma crescente diversidade de programação e uma produção cada vez mais segmentada.
- A evolução na qualidade e a redução nos preços dos equipamentos de produção de vídeo. Importa destacar ainda que a convergência tecnológica aproxima a internet e a telefonia móvel da produção audiovisual. Buscam-se novos conteúdos sobretudo para públicos jovens, de todas as classes sociais, que dialogam com agilidade e sem preconceitos com essas mídias digitais. O próprio conceito de qualidade técnica das gravações vem sendo revisto pela clara preferência por uma boa história ou narrativa. O público jovem aceita sem problemas gravações *domésticas* feitas com telefones móveis ou máquinas fotográficas. A produção audiovisual independente, direcionada para públicos específicos, encaixa-se perfeitamente nesse modelo, que abre novas perspectivas para o vídeo de interesse social.

Esses aspectos trazem novos desafios e oportunidades para os realizadores, pois superam alguns dos grandes problemas do movimento de vídeo iniciado no Brasil nos anos 1980.

- O custo de produção e dos equipamentos. Na época, os equipamentos básicos de gravação e edição tinham o formato VHS ou Super VHS, que possuíam evidentes limites técnicos, mas eram os únicos acessíveis: uma câmera custava cerca de 1.500 dólares, dez vezes menos do que equipamentos profissionais (nos antigos formatos U-Matic e, posteriormente, Betacam). Além da câmera, o maior limitador da produção estava nas características da ilha de edição, que era *on-line*, feita em *corte seco*; isto é, sem recursos de tratamento ou mixagem de imagem, tinha apenas um simples controlador das duas máquinas *play* e *record*. A pós-produção ou uma simples fusão de imagens exigia mais equipamentos e maior sofisticação em sua operação, que escapava da realidade e do conhecimento técnico dos grupos produtores. Recursos como o gerador de efeitos *videotoaster*, de baixo custo, trouxeram ao final dos anos 1980 um pouco mais de criatividade e acabamento nas produções.³

- A deficiente formação técnica e de repertório dos produtores. Ainda que o conteúdo e a abordagem dos temas fossem interessantes, a precária formação técnica, operacional e de repertório dos realizadores era evidente. Em geral, os grupos eram híbridos, com integrantes oriundos de escolas de comunicação, ou com formação em cinema e TV, misturados com ativistas vindos dos movimentos sociais e das lutas populares, que tinham intensa vivência dos problemas retratados nos vídeos, mas pouca referência com relação ao universo audiovisual. Os programas deixavam em segundo plano ou até negligenciavam aspectos estéticos, ou de intervenção dos realizadores no conteúdo dos depoimentos e das entrevistas. A edição, a supressão de trechos ou remontagem de partes dos discursos de lideranças e especialistas eram pouco comuns. Em realidade, a maior parte dos integrantes desses grupos não assistia a programas de televisão ou filmes de forma metódica nem estudava

3 Esse problema foi atenuado quando a ABVP recebeu recursos para implantar ilhas de edição com melhor qualidade (semiprofissionais) em várias capitais brasileiras, com o objetivo de cedê-las aos produtores populares e, assim, colaborar com a melhoria da qualidade de finalização dos programas. Vários desses centros de pós-produção foram as sementes de canais comunitários locais.

a história e a linguagem do audiovisual. O repertório básico era, portanto, o próprio universo das produções em vídeo de outros realizadores populares, discussões em grupo e relatos de experiências, sistematizadas em reuniões, encontros e mostras organizadas por associações, como a ABVP.

- Reduzidos espaços de exibição. Nos anos 1980, a TV a cabo estava começando no Brasil, e as experiências canadenses, norte-americanas e francesas eram as referências teóricas disponíveis. A TV comunitária era uma promessa em processo de discussão, e uma das principais formas de difusão dos vídeos produzidos pelos grupos populares era a multiplicação de cassetes VHS, que eram distribuídos para entidades e pessoas que se propunham a exibir tais produções em escolas, associações, igrejas, comunidades etc.⁴ A ausência de políticas para a difusão ao grande público pressionou os realizadores a estabelecer circuitos alternativos, mas limitados, restringindo a divulgação e o impacto de suas produções na opinião pública.

Com dificuldades de ordem econômica, de linguagem e de veiculação, as produções eram bastante simples. Tinham forte viés jornalístico, e a narrativa era estabelecida sem que os processos de refazer, recriar e corrigir integrassem a edição e a pós-produção. Algumas correções banais exigiam refazer todo o trabalho ou mais uma cópia do material editado, o que reduzia a qualidade final do produto. Nesse sentido, observa-se que a retomada do audiovisual popular nos anos 2000 foi impulsionada pela superação de alguns dos problemas que marcaram a geração de 1980.

4 Nesse sentido, a ABVP e a Cinema Distribuição Independente (CDI) identificaram o problema e, com o apoio inicial da Unesco e de ONGs internacionais, como a italiana Crocevia, estabeleceram um projeto consistente de empréstimo e aluguel de vídeos e filmes, dentro da lógica dos videoclubes e das videolocadoras comerciais, que durou mais de uma década. Por meio desse projeto, muitos dos programas de vídeos chamados de alternativos ficaram bastante conhecidos por públicos específicos, sendo utilizados como instrumentos de debate e de educação. Os principais clientes eram professores, animadores culturais e ativistas políticos e sociais, que exibiam esses vídeos para grupos organizados, valorizando os temas e as abordagens diferenciadas ausentes na grande mídia. Em geral, tais pessoas tinham o objetivo de conscientizar, educar e formar opinião.

PARA ALÉM DO APRIMORAMENTO TÉCNICO: A DISCUSSÃO POLÍTICA

Se os anos 2000 assistem a um significativo aprimoramento técnico das produções populares, muitos dos *velhos problemas* permanecem em discussão, como qualidade e financiamento dos vídeos, o papel dos comunicadores nas lutas sociais e populares, as coproduções e coalizões, as articulações sociais e a participação na definição de políticas públicas. Os avanços tecnológicos determinaram mudanças interessantes na atuação dos grupos populares e geraram projetos criativos basicamente centrados na internet. Tal avanço fomenta um otimismo técnico, em que uma nova tecnologia promete mais educação e democracia na comunicação.

No entanto, um conceito central não deve ser esquecido nesses projetos, que em geral contam com participantes empolgados com o domínio de uma tecnologia: a ideia de que a luta por uma sociedade mais democrática, pela transformação social ou pela educação popular não se faz pela hipervalorização da tecnologia, como se acreditava na opção revolucionária do vídeo ou do rádio. Não se faz uma sociedade melhor sem articulação com as reais lutas sociais. As experiências mais consistentes de rádios livres, tanto na Europa quanto na América Latina, seguiram essa lógica de articulação com movimentos sociais que davam a elas o sentido de existir. Não eram apenas projetos de comunicação radiofônica.

McChesney⁵ deixa claro que há uma ilusão em considerar a questão da democracia como uma questão tecnológica. Não basta ter acesso às informações: é fundamental que haja ações em comum e pressões para a definição de políticas públicas. Saber mais não significa que haverá mudanças; é preciso agir. Para McChesney, a democracia se faz com igualdade social ou diminuição das desigualdades. Uma comunicação mais democrática não garante isso e pode até ser parte do problema. Os milhões de sites hoje existentes podem trazer a diversificação nas fontes de in-

5 Robert W. McChesney, *Rich Media, Poor Democracy* (New York: The New Press, 2000).

formação, mas podem também acentuar as tendências antidemocráticas da concentração de mídias e reforçar a supremacia dos grandes grupos econômicos e políticos.

As lutas da comunicação devem estar combinadas com bandeiras como reformas políticas, direitos dos trabalhadores, direitos civis, proteção ambiental, saúde para todos, reforma tributária, educação, entre outras. O importante é não entender comunicação como uma área de atuação e conhecimento desvinculada de todos esses aspectos, mas como algo que pode ajudar a todas essas lutas.

Os militantes do vídeo popular muitas vezes tiveram, e ainda têm, uma clara compreensão desse aspecto do problema, mas a precisão no tratamento da informação e a busca por narrativas e linguagem audiovisual diferenciadas e criativas quase sempre leva a conflitos com lideranças e entidades que encomendam ou financiam os vídeos. O acerto no discurso político nem sempre atende à liberdade necessária ao processo de criação e às preocupações estéticas. Equilibrar esses aspectos estéticos e de conteúdo político sempre foi uma das principais dificuldades dos realizadores de vídeo popular.

As câmeras custam cada vez menos, e a qualidade é cada vez mais próxima à das profissionais. Os processos de edição e pós-produção acessíveis não deixam nada a desejar em relação às produções da grande mídia. A lógica de funcionamento dos *softwares* de edição não lineares permite que se refaça e se corrija o vídeo constantemente, fazendo com que certos procedimentos, antes utilizados apenas no cinema, pudessem penetrar no universo do vídeo. Assim, um programa de vídeo pode ser aperfeiçoado, sem perda de qualidade. Gravações adicionais e complementares podem ser feitas. Novas informações em *lettering* podem ser agregadas ao programa. Enfim, a criatividade dos realizadores pode ser exercida no intuito de buscar resultados cada vez melhores. As fundamentais correções de cor, de áudio e até de enquadramento permitem a busca da qualidade em seus detalhes, além de exigir mais formação técnica e desafiar os limites da criação. Assim, a linguagem dos vídeos pode superar a narrativa simples do jornalismo, trabalhando e retrabalhando, à exaustão, sequências de imagens do programa. Essas possibilidades técnicas colaboram para

melhores soluções não apenas estéticas, mas também de intervenção e tratamento dos conteúdos dos programas, o que acaba permitindo a confecção de vídeos, em geral, mais elaborados.

A questão é pensar, contudo, como deve ocorrer a formação de produtores de vídeo popular. Existe uma crença equivocada de que um bom conhecimento da linguagem audiovisual é a garantia de uma boa formação. A quase totalidade dos cursos que existem no mercado enfatiza o manuseio da câmera e da ilha de edição, por meio de um grande conhecimento dos recursos dos equipamentos e de informações sobre a “gramática da imagem”. Há, todavia, uma falta de metodologias que fomentem a ampliação do conhecimento de outras referências audiovisuais, ainda que o *Youtube* e as diferentes presenças de vídeo na internet facilitem definitivamente essa tarefa. Em decorrência do desconhecimento teórico e da pouca leitura sobre a produção audiovisual, muitas vezes, os realizadores deparam-se com problemas e dilemas considerados e estudados desde o início do cinema militante, das rádios livres, das primeiras TVs comunitárias, em que se discutiram o papel dos comunicadores e se experimentaram elementos de linguagem e narrativas diversas. A autossuficiência de ter em mãos uma câmera com grande qualidade e um *software* de edição com amplas possibilidades cria a sensação perigosa de que a sofisticação tecnológica basta para uma produção interessante e com qualidade técnica.

NOVOS ESPAÇOS DE EXIBIÇÃO

A consolidação das emissoras comunitárias e locais é outro desafio fundamental para os produtores de vídeo. Em 2009, havia mais de uma centena dessas emissoras legalizadas em todo o País. Reunidas em associações, como a Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCOM) e a Associação dos Canais Comunitários do Estado de São Paulo (ACCESP), tais emissoras não são apenas *videocassetes públicos*, em que cada entidade leva o seu programa para ser exibido, mas participam intensamente, de forma associada, das discussões sobre políticas públicas de seu interesse, como possibilidades de financiamento da produção e operação ou a

migração para ondas abertas, possível com a TV Digital. Algumas emissoras, como a TV Aberta de São Paulo, transmitem semanalmente cerca de 170 programas produzidos por incontáveis associações de diferentes orientações políticas e ideológicas, numa lógica de tolerância e coexistência.

As TVs comunitárias têm sido criticadas pelos desníveis na qualidade técnica dos programas exibidos ou pela baixa audiência dos programas. Contudo, há que se entender sua existência exatamente nessa limitação: a diversidade dos conteúdos e dos realizadores traz naturalmente a discrepância de qualidade, que deve ser entendida como característica dessas emissoras e não como deficiência. A busca da uniformidade da qualidade, como acontece nas TVs convencionais, dificulta a participação de novos produtores; elimina a possibilidade de diversidade; impede a experimentação e a inovação, sempre em nome de um padrão de qualidade. Para as emissoras locais e comunitárias, a saída é a busca por políticas públicas que facilitem o investimento em melhores equipamentos, em cursos de formação técnica e de ampliação de repertório audiovisual para os realizadores.

No que concerne aos baixos índices de audiência, uma indagação parece atravessar a história do audiovisual popular: para que produzir se ninguém vê? Essa questão assombrou os produtores populares nos anos 1980 e 1990, quando existiam apenas espaços de exibição junto a grupos de discussão. Chegar a uma TV era a vitória máxima. A busca por audiência similar à das grandes redes, com sua programação voltada ao grande público, sempre foi o ponto fraco das emissoras educativas, públicas, universitárias e comunitárias. Afinal, de que adianta uma TV diferenciada, de qualidade, se ninguém a vê? Aqui, há um equívoco na definição de público e audiência. A questão não deve ser equacionada em termos de audiência absoluta, mas de audiência dentro de um limitado público-alvo.

Em seu livro *The Daily Planet*, Patricia Aufderheid⁶ tem uma frase interessante sobre a relação entre TVs públicas e TVs comunitárias e o con-

6 Patricia Aufderheid, *The Daily Planet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 115.

fronto com as grandes redes: “não queremos competir, mas incomodar, experimentar, mostrar diferentes visões de mundo”. A ideia é preencher os espaços deixados pelas redes de TV. As redes sociais, via internet, trazem novas perspectivas de se atingir públicos mais definidos. A palavra de ordem é articulação de telespectadores dispersos e a energização e a divulgação por meio dessas redes. Um trabalho de garimpagem fascinante e desafiador.

Os novos e crescentes espaços na internet, nos últimos anos, têm sido um dos principais meios para a divulgação da produção de vídeo dos movimentos sociais. Afinal, a partir de meados dos anos 1990, toda a atenção da militância migrou para a *web*, e os projetos de comunicação passaram a privilegiar a rede. No plano da difusão de ideias e informações, o alcance da internet é cada vez maior, e as políticas públicas de sua universalização por meio da banda larga gratuita trazem perspectivas otimistas.

A chegada do vídeo à internet, sintonizado com a ampliação da banda larga, traz maior interesse e mais diversidade na navegação, fazendo da convergência tecnológica algo fascinante e imprevisível. Contudo, a natureza da produção audiovisual não se vê inteiramente transformada: alguém sempre terá que fotografar, escrever e filmar. Essa é a nossa vocação, como produtores de conteúdo audiovisual para a TV ou para a internet, na IPTV ou na tela dos telefones celulares. Os desafios abertos pelas novas tecnologias são muito interessantes, pois ampliam os parâmetros de uma produção audiovisual, que não tem apenas que ter boa qualidade de conteúdo, de áudio e de vídeo, mas uma articulação social mais ampla para que seja acessível a, e visto por, um número grande de espectadores na TV, na internet ou no telefone móvel. O uso das redes sociais para a promoção e a formação de públicos específicos começa a ganhar peso no início da década de 2010 e deve ser o grande diferencial para que tais vídeos possam ter maior impacto na formação da opinião pública, de maneira complementar aos programas das redes de TV.

A questão de fundo é refletir sobre os modos pelos quais essas ações fragmentadas e pulverizadas na podem fazer com que a produção de vídeo nos movimentos sociais tenha impacto na opinião pública. Imaginar que esse impacto seja semelhante ao da grande mídia em geral não passa de uma miragem. Isso não quer dizer, contudo, que tal impacto inexista.

Exemplos pontuais de sucesso podem servir de parâmetro para a reflexão, pois alguns desses programas têm impactos surpreendentes na opinião pública. É o caso do *videomaker* MV Bill, que teve trechos de um documentário sobre violência e crianças (*Falcão, meninos do tráfico*) reproduzido pela TV Globo, no *Jornal Nacional* e no *Fantástico*. Nos dias que se seguiram à veiculação das imagens, houve grande repercussão, até mesmo em debates do Congresso Nacional. Nos movimentos populares, existem centenas de vídeos que tratam de temas semelhantes e que, em alguns casos, poderiam causar efeitos semelhantes, se amplificados pelos meios de comunicação de massa. No entanto, eles permanecem nas prateleiras, sem despertar o interesse das grandes emissoras, que preferem tratar os temas sob sua própria ótica.

Seria fundamental estabelecer políticas públicas que permitam que essas produções possam chegar ao grande público. O dilema passa, por vezes, pelo desejo de intervenção na grade de programação das grandes redes, sendo sugerida a obrigatoriedade de maiores porcentagens de produção nacional. Em nosso entender, isso colabora pouco para ampliar a visibilidade da produção independente. Há sempre o risco de repetição do modelo norte-americano, em que grande parte da programação é produzida fora das emissoras, mas privilegiam-se os produtores mais estruturados que propõem projetos ou aceitam encomendas de acordo com o interesse das emissoras, e não com as necessidades e os interesses populares.

Outra possibilidade para que se pense em uma programação com visões de mundo diferenciadas pode ser encontrada em experiências significativas nos Estados Unidos. Emissoras de acesso público e projetos como o *Deep Dish TV*⁷ ou, mais recentemente, o *Democracy Now!*⁸, são exemplos

7 Ver <www.deepdishtv.org>. Criada há cerca de 25 anos, é uma das mais significativas experiências de coprodução e distribuição de vídeos via satélite para emissoras públicas e comunitárias, uma coalizão que envolveu milhares de produtores de vídeo, organizações, associações e ativistas sociais, mostrando conteúdos coproduzidos diferenciados dos da mídia corporativa.

8 Ver <www.democracynow.org>. Trata-se de um programa de notícias diário, independente, em rede nacional, realizado por profissionais renomados, para >

interessantes. Esses projetos incluem estratégias de articulação, promoção e energização dos programas, buscando não apenas formar públicos específicos, mas também atingir parcelas maiores da população.

Um dos desafios mais interessantes e importantes para que a produção independente possa causar impacto na opinião pública passa pelos conceitos de coalizão e de coprodução sobre temas de impacto, deixados de lado ou tratados de forma incompleta pela grande mídia. Diferentes visões sobre tais temas podem ser reunidas, editadas e distribuídas nacionalmente, como fazem os projetos *Deep DishTV* e *Democracy Now!*, desde que articulados com as redes sociais via internet para a formação de públicos-alvo específicos.

AUDIOVISUAL POPULAR E POLÍTICAS PÚBLICAS

Há possibilidade concreta de discutir de forma permanente políticas públicas para educação, comunicação e cultura. Nos anos 1980, festivais de cinema e vídeo, encontros de produtores e seminários acadêmicos eram espaços privilegiados para essa discussão. O projeto de distribuição da ABVP com a CDI, em meados da mesma década, aproveitou a experiência de realizadores mais ligados ao cinema, que se moviam com mais naturalidade no diálogo com setores públicos na definição de políticas sobretudo de financiamento. Contudo, os realizadores de vídeo popular trouxeram um tom mais político à discussão e inviabilizaram, muitas vezes, o diálogo com setores públicos, porque defendiam posições opostas àquelas advogadas por tais poderes.

A crescente democratização do País e as recentes mudanças nos critérios de financiamento de projetos culturais, incluindo a multiplicação

-
- > emissoras de rádio e TV, com um tratamento e uma abordagem dos temas jornalísticos diferentes do que fazem as grandes redes. *Democracy Now!* é o maior projeto de colaboração entre mídias públicas dos Estados Unidos: envolve emissoras de rádio e TV, públicas, locais, educativas e independentes, além disso está presente na *web* (IPTV).

dos *Pontos e Pontões de Cultura do MinC* e a valorização dos meios de comunicação locais e regionais pelo governo do presidente Lula, trazem novas esperanças. Convém mencionar os significativos avanços proporcionados pela *Primeira Conferência Nacional de Comunicação*. Realizado em dezembro de 2009, em Brasília, o encontro teve como tema *Comunicação: meios para a construção de direitos e de cidadania na era digital*. Nele, discutiram-se muitas das preocupações e reivindicações apontadas pelos comunicadores populares. Embora não tenham um caráter determinativo, as conclusões e recomendações do encontro constituem um rico referencial para o estabelecimento de projetos em parceria com os poderes públicos e para a aplicação de políticas para o setor.

Os produtores de vídeo de interesse social não tiveram espaços de discussão e de representação específicos na Conferência. No entanto, muitas de suas preocupações acabaram sendo representadas e defendidas por outras associações, com áreas de interesse em comum, como a Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (ABRAÇO), a Associação Brasileira de Canais Comunitários (ABCCOM), o Coletivo Intervezes, a Associação Brasileira de Televisão Universitária (ABTU), a Associação Brasileira dos Canais e Rádios Legislativas (ASTRAL), a Associação Brasileira das Emisoras Públicas Educativas (ABEPEC), entre outras. A ABVP teve nos anos 1980 uma participação significativa em todos os espaços de debate sobre o tema de vídeo, por ser uma entidade que associava dezenas de organizações e realizadores de todo o Brasil. Seria interessante a estruturação de uma nova entidade representativa dos realizadores de vídeo popular e de interesse social.

Isso porque não basta apenas fazer programas diferentes, por vezes, até excelentes. O fortalecimento da esfera pública como geradora de conteúdos e espaço de exibição é fundamental, pois é no espaço público que as oportunidades de igualdade são consolidadas e a sociedade se organiza de forma igualitária. Daí a importância da ampliação da atuação de universidades e escolas públicas, centros culturais, telecentros, museus, bibliotecas, teatros, oficinas culturais, emisoras de rádio, TVs públicas etc. E o espaço público eletrônico é cada vez mais presente nas sociedades

democráticas. Como afirma McChesney, “contra o capital organizado é fundamental uma sociedade civil organizada”.⁹

O sucesso da democracia depende, em parte, da existência da livre troca de informações através do discurso público. “Sem um serviço público de informação não se pode construir uma democracia saudável”, afirma Ceasar McDowell, ex-presidente do *Civil Rights Forum on Communications Policy*, no site da instituição.¹⁰ O fórum é na realidade uma coalizão de organizações civis e grupos comunitários para o estudo e o debate de questões centrais da contemporaneidade em sua interface com os meios de comunicação e as tecnologias da informação.

Ressaltar o papel da sociedade civil não implica, contudo, negligenciar o papel do Estado. Na área de comunicação, é preciso superar a ideia de que democracia se faz sem intervenção estatal, na lógica do “quem pode se estabelece”. Historicamente, aqueles que têm mais recursos financeiros e o discurso organizado e sistematizado (que facilitam bastante a produção de programas) acabam dominando a programação não só das grandes emissoras comerciais, mas também das comunitárias. É o caso das igrejas, das entidades políticas, das ONGs, entre outras. A promoção da diversidade e da pluralidade numa programação deve prever estratégias para aqueles que não se encaixam nessa realidade ou que não têm a vocação de uma produção regular semanal para TV, mas têm o potencial de fazer programas pontuais ou transmissões únicas.

O movimento de vídeo, que ganha novos contornos nesta segunda década dos anos 2000, tem o privilégio de contar com significativa experiência e literatura acumuladas de reflexões e lutas anteriores. Conta também com tecnologias de comunicação e informação que convergem e avançam em alta velocidade. Conta, sobretudo, com a possibilidade concreta de dialogar com estruturas de governo democráticas e de participar da discussão e do estabelecimento de políticas públicas para as áreas

9 Robert W. McChesney, *Rich Media, Poor Democracy* (New York: The New Press, 2000), 318.

10 Ver <www.civilrights.org>.

ligadas à comunicação. O desafio passa pela perspectiva de organização, de associação, de coalizão, de coprodução; enfim, de fazer coisas compartilhadas para, assim, ampliar as possibilidades de ação social e de impacto efetivo sobre a opinião pública, informando, educando e consolidando a democracia e as oportunidades de igualdade social.

REFERÊNCIAS

- Aufderheid, Patrícia. *The Daily Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Boler, Megan, ed. *Digital Media and Democracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- Breton, Philippe. *Le culte de l'Internet: une menace pour le lien social?* Paris: Éditions La Découverte, 2000.
- Glynn, Carroll et al. *Public Opinion*. Boulder (CO): Westview Press, 1999.
- Goodman, Amy. *Breaking the Sound Barrier*. Chicago: Haymarket Books, 2009.
- Guimarães, César, org. *Informação e democracia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.
- Halleck, DeeDee. *Handheld visions: the impossible possibilities of community media*. New York: Fordham University Press, 2002.
- His, Alain, ed. *Communication and Multimedia for People*. Paris: Fondation pour le Progrès de l'Homme, 1996.
- Linder, Laura. *Public Access Television*. Westport (CT): Praeger Publishers, 1999.
- McChesney, Robert W. *Rich Media, Poor Democracy*. New York: The New Press, 2000.
- Ryan, Charlotte. *Prime time activism: media strategies for grassroots organizing*. Boston: South End Press, 1991.
- Santoro, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989.
- Santoro, Luiz Fernando. "Democracia na nova era da informação." *Revista Comunicação e Sociedade* 24 (dez. 1995).
- Santoro, Luiz Fernando. "Mídia comunitária, internet, imprensa e televisão: o que muda no processo de formação da opinião pública brasileira." In *A comunicação na aldeia global: cidadãos do planeta face à explosão dos meios de comunicação*, organizado por Michel Sauquet et al. Petrópolis: Vozes, 2005.

Tankha, Brij, ed. *Communications and Democracy: ensuring plurality*. Penang (Malaysia): Southbound, 1995.

SITES

<http://servicos.capes.gov.br>

www.civilrights.org

www.deepdishtv.org

www.democracynow.org

BUSCA DE IDENTIDADE DO COLETIVO DE VÍDEO POPULAR DE SÃO PAULO COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO E CONEXÃO HISTÓRICA

Diogo Noventa

Neste artigo proponho contribuir com a reflexão sobre a busca de identidade do movimento, ocorrido na cidade de São Paulo entre 2005 e 2011, que foi denominado Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo. Desde meados de 2008 O movimento que reúne diversos coletivos realizadores de material audiovisual de interesse social e político assumiu essa nomenclatura, porém essa articulação entre coletivos e indivíduos interessados na realização, distribuição e exibição de vídeo – na contramão das grandes emissoras de televisão e das redes de cinema comercial e independente, começou em 2005 tendo seu nome modificado pelo amadurecimento de suas ações culturais e políticas. O movimento já foi chamado de Fórum de cinema comunitário (2005), Cinema de quebrada (2006) e Audiovisual SP (2007). Os deslocamentos nominais apresentam uma permanente reflexão do movimento no sentido de não ser qualificado, enquadrado e instituído de forma equivocada por observadores externos, além das “diferentes nomenclaturas que já batizaram este movimento de audiovisual refletirem não só diferentes momentos, mas diferentes disputas de significado destas práticas tanto internamente quanto de fora

para dentro”¹. Como integrante ativo do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo de 2007 até 2011, analiso esses deslocamentos e alterações conceituais, organizando-os em três aspectos: em relação ao suporte de captação de imagem; na definição social do Coletivo; e na busca por uma conexão com a história recente de luta popular no Brasil.

A IDENTIDADE COMO POSIÇÃO POLÍTICA

O primeiro aspecto é em relação ao suporte de captação de imagem, as nomenclaturas *cinema comunitário* e *cinema de quebrada* propunham uma organização em torno do suporte – cinema –, o que falsificava o modo de produção e trabalho dos grupos e/ou colocava-os em outra perspectiva cultural e política. Todos os trabalhos realizados utilizaram o suporte tecnológico do vídeo, o que está diretamente ligado à condição material e econômica dos coletivos e à opção de trabalho mais coletiva do que individual, mais experimental do que mercadológica. O vídeo historicamente é o suporte audiovisual mais acessível economicamente e de manuseio mais rápido e livre do que a película e a televisão, estes estão cada vez mais comprometidos com uma superestrutura técnica que demanda grandes custos de produção, relações hierárquicas de trabalho (econômicas e artísticas) e relações comerciais com grandes empresas nacionais e multinacionais de distribuição e exibição, as quais controlam as salas de cinema e as concessões públicas de transmissão televisiva. Se o movimento de vídeo popular insistisse no termo “cinema” conseqüentemente seria tratado, nestes tempos de política de inclusão na vida capitalista, como “os pobres” principiantes do cinema e, nestes tempos de fundamentalismo do mercado, precisaria estar à altura da instituição cinematográfica, disputando um lugar nas ferozes negociações com empresas distribuidoras e exibidoras e seria encarado, nestes tempos de “respeito ao outro”, no

1 Luís Eduardo Tavares. “Arte e política no vídeo popular produzido hoje na cidade de SP,” *Revista do Vídeo Popular* 2 (set. 2009).

melhor dos casos, como um espaço alternativo ao cinema, laboratório estético e receituário de formulas libertadoras controladas dentro da lógica dos festivais. Em todas as consequências, o *cinema de quebrada/comunitário* ocuparia o primeiro estágio do sistema econômico do profissionalismo cinematográfico, cuja estrutura é evolucionista, na qual os últimos estágios são o acesso à tecnologia de ponta, a inserção em relações de negócio transnacionais e o lucro.

Alterar o termo “cinema” por “vídeo” recoloca uma distinção de suporte dentro do campo do audiovisual quando a tendência atual é de igualar o cinema com o vídeo, equiparação que tem esforço apenas teórico e não prático, que resulta em um falseamento das possibilidades. Nesse esforço em igualar os suportes se revela o compromisso da superestrutura cinematográfica e televisiva com a ideologia dominante, na qual se aceita as diferenças desde que os “diferentes” aceitem ser incluídos nas possibilidades oficiais, ou seja, o vídeo é igual ao cinema desde que se aceite as condições estéticas, técnicas e políticas para circular nas salas de cinema dos “Cinemark’s de *shoppings centers*”, nas salas alternativas vinculadas a bancos e empresas privadas e nas grandes redes de televisão.

IDENTIDADE LOCAL OU DE CLASSE?

O segundo aspecto é em relação à nomenclatura que designa o modo, local e sujeitos dessa articulação em torno do audiovisual: *comunitário* e *de quebrada*. Os dois termos colocavam o movimento circunscrito dentro de uma região geográfica e social, o que é verdadeiro e tem sua importância política e cultural. A maioria dos vídeos foram realizados nos bairros e por moradores das periferias da cidade de São Paulo. Mas esses termos foram facilmente tratados pela ótica neoliberal como uma questão particular, como um problema eminentemente sociocultural, que poderia ser resolvido com uma política de modernização, mediante ao “progresso”, “desenvolvimento”, “educação” e de “inclusão” no Estado Nação, que um dia poderá ter uma mesma cultura, a cultura nacional. Nesse período a posição mais avançada era a de algumas organizações não governamentais, com projetos para fortalecer

essa rede de intercâmbio, os quais sustentavam que o verdadeiro avanço seria de todos os cidadãos serem iguais perante a lei, e que os problemas e soluções entre ricos e pobres correspondiam-se na garantia dos direitos individuais². Nesse contexto a cultura *comunitária* ou *da quebrada* é colocada em etapa anterior de uma suposta cultura nacional, recebendo seus indivíduos e sua produção dois modos de tratamento complementares e distintos: o primeiro de inferioridade de conhecimento intelectual e de domínio da linguagem/técnica, e o segundo de excêntrica e pitoresca. Com esse tratamento se desvia o foco de que essa produção e seus sujeitos estão submetidos à exploração do modo de trabalho vigente e à exploração de classe.

A uso do conceito *popular*, no lugar de *comunitário* e *de quebrada*, confere ao movimento um sentido político mais abrangente e vertical. Abrangente porque sai de um determinismo local e passa a dialogar com todas as pessoas e coletivos que se colocam na condição de explorados na sociedade de classes. Vertical pois essa mudança de conceito demonstra um aprendizado do movimento e reflete suas circunstâncias da época; com o avanço e reconhecimento das ações dos coletivos, estes cada vez mais se aproximaram do movimento pessoas e outros grupos ligados a questões das minorias étnicas (negros e indígenas), de gênero, de luta por moradia, por reforma agrária, por democratização dos meios de comunicação, de reivindicações trabalhistas, da luta contra a criminalização da pobreza, de reflexões críticas e artísticas anticapitalista. Esse fortalecimento e ampliação do intercâmbio se dá porque todo esse conjunto de lutas sociais já era tema dos vídeos produzidos, configurando-se como luta popular, o que tornava evidente o caráter crítico das produções e o modo político de serem realizados e distribuídos/exibidos. Desde o início, nunca foi característica do movimento apenas produzir, cada coletivo sempre se preocupou em distribuir e exibir seus vídeos em espaços públicos e autônomos, atuando dessa maneira na formação crítica de si mesmos e do público com o qual se dialogava.

2 Este trecho do texto está diretamente ligado ao texto “Colonialismo Interno [una redefinición]” de Pablo González Casanova.

Esse deslocamento político da nomenclatura que aproximou o movimento de vídeo à cultura popular, demarcando posição frente a um tratamento populista ou particular do estado e da sociedade, encontra escopo teórico no pensamento do filósofo e militante argentino pela libertação da América Latina, Enrique Dussel, no que se refere a pensar sobre a identidade da cultura latino-americana a partir da década de 1970.

A cultura popular não era populista. “Populista” indicava a inclusão, na “cultura nacional”, da cultura burguesa ou oligárquica das elites e da cultura do proletariado, do campesinato, de todos os habitantes do território organizado sob um Estado. O popular, ao contrário, era todo um setor social de uma nação, composto de explorados e oprimidos, mas que guardava igualmente uma “exterioridade”. Oprimidos no sistema estatal, alternativos e livres naqueles momentos culturais simplesmente depreciados pelo dominador, como o folclore, a música, a comida, a vestimenta, as festas, a memória de seus heróis, as ações emancipatórias, as organizações sociais e políticas, etc.³

O autor faz uma nota no termo *folklor* destacando um apontamento de Gramsci, que diz: “El folklor no debe ser concebido como algo ridículo, como algo extraño que causa risa; debe ser concebido como algo relevante y debe considerarse seriamente. Así el aprendizaje será más eficaz y más formativo con respecto a la cultura de las grandes masas populares”⁴. Ao se colocar como Vídeo Popular, esse movimento cultural da cidade de São Paulo passa a reconhecer seu vínculo com outras manifestações populares tanto no campo cultural quanto social, potencializando seu aprendizado e sua possibilidade de intervenção política na cidade, contribuindo com o sentido de cultura popular não mais como cultura menor,

3 Enrique Dussel, “Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)” in *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, org Raúl Fonet-Betancourt. Madrid: Editorial Trotta, 2004), pp. 123-160. Grifo meu. Tradução nossa.

4 Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, I (Milán: Einaudi, 1975), 90.

mas como um “espaço” menos contaminado do pensamento ideológico e de irradiação da resistência das camadas populares frente ao sistema capitalista, sendo a criação cultural do povo explorado estranha ao modo de vida vigente⁵. Nesse sentido o Coletivo de Vídeo Popular passa a agir de forma menos idealista de apenas pensar em “fazer um mundo melhor”, e mais utópica fazendo uma “crítica do real por aquilo que nega o real”⁶, compreendendo que fomos “criados pela racionalidade burguesa ocidental, e imersos nela [...]. A utopia passa a ser de dizer que toda vez que a burguesia tentar atender os interesses de todo mundo – girando em torno de categorias como lucro, competitividade e iniciativa individual – isso não vai ser possível e ela vai ser tornar totalitária”⁷.

A IDENTIDADE COMO CONEXÃO HISTÓRICA

O terceiro aspecto do deslocamento das nomenclaturas de identidade do movimento, até se chegar ao nome Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, tem relação com o contato dos integrantes do coletivo com a produção de vídeo popular da década de 1980 e início dos anos 1990, catalogadas e organizadas em fitas VHS pela Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). A identificação com essa produção levou os coletivos a leitura do livro de Luiz Fernando Santoro *A imagem nas mãos – o vídeo popular no Brasil* (1989) e posteriormente ao contato com o autor, que foi um dos fundadores da ABVP, em duas ocasiões: na finalização do curso “Introdução à História do vídeo no Brasil”⁸ e na *II Semana do Vídeo Popular*⁹. Os estudos

5 Enrique Dussel, “Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)” in *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, org Raúl Fonet-Betancourt. Madrid: Editorial Trotta, 2004).

6 Chico de Oliveira, “Entrevista para a Companhia do Latão,” *Vintém* 3 (São Paulo: Hedra 1999).

7 Ibidem.

8 Curso ministrado por mim, em 2007, no Centro de Cultura e Estudos Superiores Aúthos Pagano, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

9 Evento organizado pelo Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo na Galeria Olido, em 2008.

sobre a ABVP deram sentido histórico e político as ações do movimento, considero, portanto, importante recuperar de forma breve a trajetória do vídeo popular nos anos 1980, em que é possível identificar pontos de contato e continuidade entre os dois movimentos.

O Movimento de Vídeo Popular no Brasil ganhou força na década de 1980, momento de ascensão de diversas formas de mobilização social. A luta pelo fim do regime militar, o qual teve início com o golpe de 1964, foi um dos focos de convergência dos diversos movimentos sociais do período, luta que culminou com as grandes manifestações de 1984 que reivindicavam eleições diretas para presidente. Com o clima de mobilização social dos anos 1980, foi crescente o número de entidades atuantes nos movimentos sociais (sobretudo sindicatos e organizações não governamentais) que passaram a usar os equipamentos de produção e exibição de vídeo em atividades de educação e comunicação.

Uma parte significativa dos vídeos realizados por movimentos sociais ou em parceria com os movimentos foi organizada e catalogada pela Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular¹⁰ no período de 1984 a 1995. A ABVMP, na década de 1980, articulou realizadores de 22 estados brasileiros que atuavam junto aos movimentos populares com o objetivo de fortalecer a produção de vídeo popular ao se constituir como espaço de intercâmbio e formação dos diversos realizadores de vídeo junto a movimentos sociais. Suas principais ações foram os encontros nacionais, a publicação de um boletim (sem periodicidade definida), a formação do acervo de vídeo e a distribuição em âmbito nacional desses trabalhos. Seu acervo, atualmente guardado na videoteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é formado por cerca de 490 títulos.

A fundação da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular está diretamente ligada a quatro atividades relacionadas com a questão do audiovisual nos movimentos sociais na década de 1980.

10 Esse é o primeiro nome da Associação que também teve deslocamentos até chegar em ABVP. Discuto essa alteração de nomenclatura em minha dissertação.

A primeira atividade ocorreu em julho de 1983, quando se realizou o curso *O vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social*, organizado pelo Núcleo de Estudos de Memória Popular do ABC, ligado ao Centro de Pós-Graduação do Instituto Metodista de São Paulo. Essa foi a primeira ação que possibilitou reunir coletivos de vídeo ligados a movimentos populares no Brasil, gerando a necessidade de intercâmbio, fortalecimento e ações comuns entre todos.

A importância desse curso, além de seu pioneirismo, está nas consequências de suas reuniões, onde se evidenciou a necessidade de se desenvolver um trabalho comum para colocar em prática algumas ideias discutidas pelos 13 grupos participantes. A opção foi pela organização de um projeto coletivo de documentação do Congresso das Classes Trabalhadoras (Conclat) que iria se realizar no mês seguinte, em agosto, no pavilhão da falida Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, reunindo mais de cinco mil trabalhadores do campo e da cidade.¹¹

O Conclat, que marcou a fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), foi documentado por cinco câmeras VHS que gravaram por diversos ângulos as assembleias, falas e reuniões, registrando diferentes reações da plateia diante dos acontecimentos. A documentação coletiva gerou 16 horas de material bruto que resultou em um vídeo final de 35 minutos. Outro desdobramento do intercâmbio dos grupos envolvidos nesse processo foi a publicação do boletim *Vídeo Clat*¹² que em seu primeiro número destacou, na matéria chamada “Uma produção coletiva”, o processo coletivo do vídeo da criação da CUT. “O mais valioso na experiência é o processo pela qual foi concebida e realizada, com amplas discussões entre participantes e gravações simultâneas, o que garantiu um ví-

11 Luiz Fernando Santoro, *A Imagem nas Mãos – o vídeo popular no Brasil* (São Paulo: Summus, 1989), 64.

12 O boletim foi renomeado em seu segundo número para *Vídeo Popular*. Ele foi publicado até 1995 e teve 30 números sem periodicidade definida.

deo mais completo, independente dos interesses envolvidos na formação da CUT e que ressalta as contradições ali existentes”.¹³

Atribui-se ao uso dos equipamentos de vídeo a agilidade de produção e a possibilidade de realizar um processo mais democrático de trabalho. Cópias do vídeo sobre a criação da CUT foram distribuídas pelo Brasil “sem qualquer estrutura de propaganda ou distribuição, demonstrando a expectativa e interesse que esse tipo de produção despertava sobretudo no movimento sindical”.¹⁴ Diversas exposições aconteceram em sindicatos, associações e comunidades eclesiais de base.

A segunda atividade que impulsionou a criação da associação de vídeo popular foi o *I Encontro Nacional de Audiovisual e Vídeocassete para Evangelização no Meio Popular e Grupal*, que ocorreu na cidade de Teixeira de Freitas (BA) em janeiro de 1984, com o apoio do Setor de Comunicação da CNBB e da Diocese de Teixeira de Freitas e Caravelas. O encontro reuniu representantes de 19 entidades, quase todas do nordeste brasileiro, e tinha entre outros objetivos organizar uma articulação nacional na área do audiovisual popular (*slide* sonorizado). O encontro, que também tratou de outros meios de comunicação, teve apontado em sua resolução as potencialidades do vídeo e a necessidade de organizar um encontro específico desse meio.

A terceira atividade aconteceu por conta das movimentações e intercâmbios dos grupos de comunicadores ligados aos movimentos populares; no início de 1984 se verificou uma emergente produção de vídeos com temas sociais e políticos. Ainda durante o governo do general Figueiredo foi programada a *I Mostra de Vídeo Militante* com o apoio da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), da União Cristã Brasileira de Comunicação Social (UCBC) e do jornal *Folha de S. Paulo*. A Polícia Federal, com a alegação de que os vídeos não tinham

13 Vídeo Clat, in *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular* (São Paulo, 1984), 4.

14 Luiz Fernando Santoro, *A Imagem nas Mãos – o vídeo popular no Brasil* (São Paulo: Summus, 1989), 65.

certificado de censura, interditou a mostra que aconteceria no mês de maio com 25 produções na programação. Os vídeos tratavam de temas como Comunidade Eclesiais de Base, trabalho da mulher, mobilização de índios, lutas sociais da América Central, entre outros. Constava também na programação o vídeo que retratou a criação da CUT.¹⁵

Na ocasião se verificou a potência do vídeo como meio de intervenção na luta política por conta de seu baixo custo, facilidade de operação e por sua característica ágil e imediata que reduzia o tempo entre gravação e exibição, permitindo veicular imagens de acontecimentos recentes. A interdição da mostra contribuiu para fortalecer a consciência de classe entre os realizadores de vídeo popular.

O acontecimento gerou fatos bastante positivos para os grupos de vídeo popular, pois evidenciou a necessidade de encontros de trabalho entre os próprios realizadores e também a oportunidade de pensar-se em algum tipo de entidade que pudesse levar adiante sistematicamente a discussão sobre vídeo popular [...].¹⁶

O processo em torno dessas três atividades resultou na realização, no mês de setembro de 1984, da quarta atividade que antecedeu a fundação da ABVMP; o *I Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular* no Instituto Metodista de Ensino Superior em São Bernardo do Campo, que reuniu representantes de 45 grupos de todo Brasil e tinha como proposta catalisar as necessidades dos coletivos atuantes no período.

Formar-se uma associação de pessoas que trabalham com o vídeo popular, com os objetivos de dar continuidade ao trabalho de organização desses grupos, de representá-los politicamente, de buscar financiamento para a compra de equipamentos de pós-produção para uso coletivo, de facilitar

15 Vídeo Clat, in *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular* (São Paulo, 1984), 1.

16 Luiz Fernando Santoro, *A Imagem nas Mãos – o vídeo popular no Brasil* (São Paulo: Summus, 1989), 66.

a organização de mostras e o contato entre diferentes grupos para co-produções, enfim, para estimular e difundir o uso do vídeo nos movimentos populares.¹⁷

Na avaliação do encontro foi indicado que se inaugurava um novo momento de trabalho para os grupos e indivíduos que atuam com vídeo nos movimentos populares e foi constatado o crescente número de coletivos “evidenciando que a luta nesse campo não é isolada”.¹⁸ Dois meses depois, em novembro do mesmo ano, era fundada a ABVMP, que teve seu objetivo publicado no terceiro número do boletim *Vídeo Popular* na matéria “Produtores de vídeo popular já tem Associação”: “O intercâmbio e troca de informações entre Associados, entidades e Associações; defesa dos direitos; promoção de cursos; seminários e encontros; apoio à realização de projetos entre associados; além de estimular e valorizar a divulgação do vídeo junto aos movimentos populares”.¹⁹

Ao analisar as entidades e setores sociais que organizaram as quatro atividades, que impulsionaram a criação da ABVMP, são identificadas três matrizes em sua constituição, que são as mesmas identificadas pelo sociólogo Eder Sader como base dos movimentos sociais dos anos 1970 e 1980: a igreja católica, grupos de esquerda e o novo sindicalismo. Sader qualifica essas matrizes como “*matrizes discursivas*”, identificando o que chama de “agências” ou “instituições” que contribuíram para os modos de abordagem da realidade popular. Essas “agências” estavam em crise nos anos 1970, o que proporcionou espaços para novas elaborações e busca de novos meios de relação com a sociedade. As matrizes discursivas citadas são:

17 Vídeo Popular, in *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular* (São Paulo, 1984), 1.

18 Ibid., 1.

19 Vídeo Popular, in *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular* (São Paulo, 1985), 1.

Da Igreja Católica, sofrendo a perda de influência junto ao povo, surgem as Comunidades de Base. De grupos de esquerda desarticulados por uma derrota política, surge uma busca de ‘novas formas de integração com os trabalhadores’. Da estrutura sindical esvaziada por falta de função, surge um “novo sindicalismo”. [...] Os movimentos sociais se constituem recorrendo a tais matrizes, que são adaptadas a cada situação e mescladas também entre si na produção das falas, personagens e horizontes que se mostraram no final dos anos 70. E eles terão também modificado as próprias matrizes que os alimentaram.²⁰

Essas mesmas “agências” são identificadas pelos historiadores Lincoln Secco (2011) e Paulo Henrique Martinez (2007) como as “fontes” de formação do Partido dos Trabalhadores (PT).

Os primeiros estudos e memórias sobre o PT sacramentam a visão de um partido constituído por três fontes: a igreja progressista, os remanescentes dos grupos da luta armada e o novo sindicalismo. Aos três elementos poderíamos atribuir, respectivamente, a capilaridade social nas periferias das grandes e médias cidades e nas áreas de conflito rural; a adoção do socialismo (ainda que indefinido); e o papel dirigente no mundo do trabalho.²¹

A história do Partido dos Trabalhadores está relacionada com a história dos movimentos sociais. A proposta da criação de um partido “dos trabalhadores” surge no final dos anos 1970, quando o Brasil sente o impacto de organizações populares. De acordo com Martinez (2007), os movimentos de mobilização e de articulação, surgidos em oposição ao regime militar, representam a catálise política da insatisfação social reinante então no Brasil e encontram na constituição de um novo partido um de seus elementos mais dinâmicos.

20 Eder Sader, *Quando novos personagens entram em cena* (São Paulo: Paz e Terra, 1988), 44-145.

21 Lincoln Secco, *A História do PT* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2011), 26.

O PT é, então, identificado como um dos espaços de confluência das classes populares e compunha o quadro de ações coletivas que buscavam a alteração do modo de vida e da organização política da sociedade.

[...] as votações recolhidas pelo MDB nas eleições a partir de 1974, a extensão e as características de movimentos populares nos bairros de periferia da Grande São Paulo, a formação do chamado ‘Movimento do Custo de Vida’, o crescimento de correntes sindicais contestadoras da estrutura ministerial tutelar, o aparecimento das comunidades de base, as greves a partir de 1978, a formação do Partido dos Trabalhadores seriam manifestações de um comportamento coletivo de contestação da ordem social vigente.²²

Pela simetria das *matrizes discursivas* é possível qualificar a fundação da ABVMP como uma vertente audiovisual do comportamento coletivo de contestação da ordem social vigente. Visualizar essa dimensão histórica da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular contribui com a compreensão de seu significado e realidade. Os pressupostos e modos de agir da ABVMP serão alterados ao longo dos anos pelo espelhamento ou refração das alterações dos pressupostos e modos de agir do PT e dos movimentos populares.

A importância da Associação estava em seu sentido coletivo, em seus vídeos e no modo de agir entre os grupos que tinham, muitas vezes, atuações locais, específicas e pontuais. A ação local, a micropolítica, não perdia pontos de contato com o contexto macro; na década de 1980 as diferentes lutas e segmentos da sociedade percebiam com clareza sua interdependência e a importância do intercâmbio. Sendo a proposta central do movimento dar voz e ser a expressão daqueles que, excluídos econômica e politicamente, não tinham acesso aos meios de comunicação, os vídeos acabam por revelar parte da história que não foi contada pelos meios de comunicação oficiais além de serem um quadro de referência de procedimentos

22 Eder Sader, *Quando novos personagens entram em cena* (São Paulo: Paz e Terra, 1988), 30.

estéticos na busca por uma comunicação popular (e não populista) e por estabelecer um diálogo crítico com o público.

Portanto o uso do termo *vídeo popular* confere ao Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo uma carga histórica, não no sentido de enxergar uma imagem “eterna” do passado mas uma imagem do passado como experiência coletiva, não de realizar uma ação de volta ao passado mas de trazer fragmentos do passado para o presente; presente não entendido como transição para o futuro impulsionado pelos sopros do progresso, mas como espaço/tempo em que escrevemos a história do nosso ponto de vista. A importância do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo de se conectar com os sentidos políticos e culturais da ABVP está em se religar a uma experiência de audiovisual popular que foi interrompida no início dos anos 1990 com o desenvolvimento do neoliberalismo no Brasil e, a partir dessa compreensão histórica, entender a relação entre criação audiovisual e sociedade e se posicionar dentro dessa relação.

CONCLUSÃO: IDENTIDADE DE CLASSE

Essa definição de identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, exposta até aqui, aproxima os coletivos (e indivíduos) de sua identidade com a classe trabalhadora. Com isso retomo, para concluir este artigo, o debate sobre o conceito de vídeo popular a partir da reflexão de Stuart Hall sobre o termo *popular* do conceito de *cultura popular*. O estudo de Hall trabalha com três definições de *popular* no sentido de entender seu potencial crítico dentro do desenvolvimento do capitalismo no século XXI. Embora não seja a nomenclatura utilizada pelo intelectual jamaicano, é possível nomear as definições de *popular* da seguinte maneira: comercial, descritivo-antropológico e dialético-histórico. Hall é contrário às duas primeiras definições e afirma o caráter positivo da terceira. A reflexão e cotejo dessas três definições contribuem para situar o vídeo popular na perspectiva de cultura popular como cultura da classe trabalhadora com condições operativas de crítica.

O período histórico que engloba os anos de atuação da ABVP e o momento contemporâneo no qual surgiu o Coletivo de Vídeo Popular de

São Paulo possuem ao menos uma característica em comum em relação ao audiovisual que são as diversas formas de exclusão: social, política, étnica, de gênero, de orientação sexual e, principalmente, econômica; mas poucos brasileiros eram e são excluídos do contato com a linguagem audiovisual. Essa inclusão nos meios de comunicação, do ponto de vista de espectador, ocorre devido ao crescimento do alcance da televisão no início dos anos 1980. A partir da definição comercial do termo *popular*, que elege algo como popular “porque as massas o escutam, compram, leem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente”,²³ a linguagem do audiovisual (que incluiu o cinema, televisão, vídeo e *web*) se constitui como a expressão cultural mais popular do Brasil.

Em relação à definição descritivo-antropológica do termo *popular* que diz respeito a expressões tradicionais ligadas “a todas essas coisas que o povo faz ou fez”,²⁴ pouco contribui segundo o autor porque “na verdade é baseada em um inventário que se expande infinitamente”,²⁵ o audiovisual no Brasil não tem a representação cultural como a música, a dança e as artes cênicas (música caipira, cavalo marinho, teatro de mamulengo). Levando em consideração essas duas definições do termo popular do conceito de cultura popular, a comercial e a descritivo-antropológica, o vídeo ocupa polos extremos.

Stuart Hall, em detrimento às outras duas definições de popular, opta pela definição dialético-histórica que “considera as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares”.²⁶ Essa definição do popular elege como essencial “as relações que colocam a cultura popular em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (HALL, 2009, p. 241).

23 Stuart Hall, *Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais* (Belo Horizonte: UFMG, 2009), 237.

24 *Ibid.*, 239

25 *Ibid.*, 240.

26 *Ibid.*, 241.

No centro dessa concepção, que pode ser um apontamento produtivo sobre a característica do vídeo popular, estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura – isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. A preocupação de Hall nessa definição não é “com a questão da ‘autenticidade’ ou da integridade orgânica da cultura popular. Na verdade, a definição reconhece que quase todas as formas culturais serão contraditórias neste sentido, composta de elementos antagonicos e instáveis” (HALL, 2009, p. 241).

Um exemplo disso é a impossibilidade de garantir a eternidade radical de um símbolo, que pode ser neutralizado pela moda no ano seguinte e virar objeto de profunda nostalgia cultural. O que está em jogo não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais; o que conta é a luta de classes na cultura e em torno dela.

A cultura popular, pensada a partir da definição comercial e descritivo-antropológica de termo popular, é um palco privilegiado no qual a luta a favor ou contra a cultura dominante pode ser encarnada; é o palco do consentimento ou da resistência. Entendendo a cultura como forma de luta, a reflexão sobre a linguagem do vídeo popular pode ser uma expressão que contribua para a identificação de classe, desde que não se assuma a postura autoritária populista de conscientização e nem se assuma, por ser feito pela classe trabalhadora, a postura de imunidade frente às contradições e de autoridade frente a narrativas regionais.

Sendo assim a postura que parece contribuir para o fortalecimento da classe trabalhadora é lidar com o duplo movimento de valorização-desvalorização do popular, destacando sua possibilidade de contenção e de resistência. A possibilidade narrativa e de produção do vídeo popular crítico é de agir contra o bloco de poder e sua classe em uma elaboração formal e processual que considera a luta de classes um procedimento operativo, pois “se não somos constituídos assim seremos constituídos como o oposto disso: uma força populista eficaz que diz sim para o poder” (Hall, 2009, p. 246).

ANEXOS

Para encerrar o artigo apresento três anexos que possibilitam fortalecer o entendimento da identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo. O primeiro anexo traz uma lista dos coletivos que integraram o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, o segundo é uma descrição das principais atividades realizadas pelo coletivo e por último apresento o primeiro e único manifesto do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo escrito em uma das últimas atividades coletivas.

ANEXO I – LISTA DE COLETIVOS QUE INTEGRARAM O COLETIVO DE VÍDEO POPULAR DE SÃO PAULO

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, desde seu surgimento em 2005 até o encerramento de suas atividades em 2011, assumiu uma característica intermitente, em que muitos grupos reaparecem em momentos de maior ou menor mobilização, fazendo com que o movimento tenha um fluxo e refluxo de integrantes em constante recomeçar, geralmente em função da condição política, econômica e social dos coletivos e do Coletivo. Recupero aqui a lista de coletivos que integraram em diferentes níveis de comprometimento o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo:

Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo
Brigada de Audiovisual da Via Campesina
Centro Independente de Cultura Alternativa e Social (CICAS)
Cine Becos
Cine Campinho
Cine Célula
Cine Favela
Cineclube Polis
Cinema de Guerrilha
Cinescadão
Cinestésicos
Coletivo Nossa Tela

Companhia Estudo de Cena
Corja Filmes
Espaço curtas
Favela Atitude
Festival Latino Americano da Classe Obrera (FELCO)
Filmagens Periféricas
Graffiti com Pipoca
Joinha Filmes
Linha de Montagem
Lunetim Mágico
Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte (MUCCA)
Mundo em Foco
Núcleo de Cinema e Vídeo COM-OLHAR
Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA)
Núcleo Microlhar
Tá na Tela (TNT)
Tevê dos Trabalhadores (TVT)

ANEXO II – LISTA DE AÇÕES EM COMUM DO COLETIVO DE VÍDEO POPULAR DE SÃO PAULO

O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo realizou, a partir de 2007, uma série de atividades que integraram seus membros e tem como finalidade a formação interna e externa sobre as possibilidades e identidade do vídeo popular, a difusão dos trabalhos realizados e o posicionamento político do movimento.

Semana do Vídeo Popular

A primeira edição da *Semana do Vídeo Popular* foi organizada pela Companhia Estudo de Cena no Centro de Cultura e Estudos Superiores Aúthos Pagano, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Ela consistiu em dois dias de encontro com a exposição do modo de trabalho de quatro coletivos: FELCO, Filmagens Periféricas, Setor de Cultura do MTST e Brigada de Audiovisual da Via Campesina.

A partir da segunda edição do evento, a atividade passou a ser organizada pelo Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo. Em 2008, ela ocorreu na Sala Vermelha da Galeria Olido, da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. O encontro de quatro dias promoveu a exibição de curtas dos coletivos integrantes do movimento seguida por debates; uma conversa com Luiz Fernando Santoro sobre a experiência da ABVP e uma reunião ampliada com a intenção de redigir uma carta de princípios do Coletivo²⁷.

A *III Semana do Vídeo Popular* ocorreu no Cinema Olido e na Sala Vermelha da Galeria Olido, com quatro dias de encontro, onde foram projetados vídeos dos coletivos, filmes de referência e vídeos da ABVP. Também foram realizados dois debates com o foco na discussão de políticas públicas para o vídeo popular.

A *IV Semana do Vídeo Popular* ocorreu em dezembro de 2010 no Sacolão das Artes, espaço ocupado por coletivos culturais na zona sul de São Paulo. Essa edição do evento não foi aberta ao público e teve como objetivo a avaliação das ações do Coletivo, a aproximação com a Tevé dos Trabalhadores (TVT) e a redação da Carta Manifesto N.I.

Pacotes de DVDs

Todos os vídeos realizados pelos grupos integrantes do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo foram catalogados e distribuídos em DVDs que são organizados por temas ou estética/gênero. Foram produzidos 15 DVDs com XX produções.

Circuito de Exibição do Vídeo Popular

O Circuito de Exibição do Vídeo Popular teve sua primeira versão em 2009, visando integrar diversos espaços de exibição de vídeos que montavam a programação a partir de vídeos organizados em cinco DVDs.

Em 2011 o circuito foi reorganizado, integrando a programação de todos os espaços de exibição. Na estreia do circuito todos os espaços exibiram os vídeos *Fulero Circo*, da Companhia Estudo de Cena, e *Qual Centro?*, do Coletivo Nossa Tela. Nessa nova organização, o circuito contou com 20 espaços de exibição nas cinco regiões da cidade de São Paulo, no Museu de Imagem e Som de Campinas e na Escola Nacional Florestan Fernandes

do MST em Guararema. Outra conquista do circuito foi a integração de quatro companhias de teatro como exibidores, a ocupação do Cinema Oli-do no centro da cidade e a veiculação do conteúdo do circuito na Tevé dos Trabalhadores (TVT) todo último sábado do mês via *internet*, UHF para São Paulo e canal aberto para Mogi das Cruzes.

Revista do Vídeo Popular

A *Revista do Vídeo Popular* teve seu número “zero” organizado em 2008 pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA); a partir de 2009 a revista passou a ser realizada pelo Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, tendo dois números lançados em 2009 e outros dois lançados em 2010. O sexto número da revista está pronto mas não foi impresso por falta de verba.

Programa Circuito de Exibição do Vídeo Popular

A aproximação com a TVT desdobrou-se na criação de um programa para a televisão, chamado de “Circuito de Exibição do Vídeo Popular”, um programa mensal que difundiu e debateu os vídeos realizados pelos coletivos. A primeira edição foi ao ar no último sábado de maio de 2011 e a última edição do programa foi exibida no último sábado de maio de 2012, sendo caracterizada como a última atividade oficial do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo.

ANEXO III – CARTA MANIFESTO N.1

Encerro este artigo com a Carta Manifesto N.1, escrita coletivamente durante a *IV Semana do Vídeo Popular* em dezembro de 2010. Na carta sintetiza muitas questões referentes à identidade política do movimento:

- 1 Os coletivos e indivíduos que integram o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo são avessos ao modo de vida vigente, regido pelo capital e mediado pela exploração do homem pelo homem em busca do lucro, do poder, da hierarquia, do pragmatismo e utilitarismo de todos os sentidos e ações da vida. Portanto nossa posição é anticapitalista.

2 Contrários à visão espetacular da arte que estabelece uma divisão entre sociedade e artista, nos afirmamos trabalhadores da cultura. O artista nada mais é do que um trabalhador que emprega sua força de trabalho em processos artísticos. Somos necessários a outros trabalhadores da sociedade, assim como estes são necessários a nós.

3 O Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo entende como prioritário para a plena realização de suas ações estar junto a outros trabalhadores da cultura e integrantes de movimentos sociais que buscam a transformação da realidade, se opondo à visão fragmentária e gestionária dos campos da cultura, da arte e da política.

4 Agimos e entendemos o audiovisual pela totalidade de seu processo de forma integrada: formação, produção, distribuição e exibição. A formação é a base de nossas ações, estando inserida em todas etapas. A cada processo nos formamos e assim contribuimos com a formação dos outros. Nosso objetivo é a formação como relação; buscamos o conflito.

5 Na perspectiva da formação interna e busca da transformação social estabelecemos relações de trabalho não hierárquicas e não alienantes, dentro de processos colaborativos de criação que não reproduzam a divisão social do trabalho. Acreditamos que a representação crítica passa antes pela superação da divisão entre trabalho espiritual e trabalho material entre sua equipe de trabalho.

6 Não é nosso objetivo estabelecer dogmas estéticos e temáticos. Reconhecemos que o fazer artístico e cultural é um ato político. Somos contrários à política da indústria cultural, que solidifica estereótipos, preconceitos e a visão mercadológica da vida. Somos contrários a “arte pela arte” que isenta seus realizadores da responsabilidade com o contexto social. Tendo isso claro, desejamos toda liberdade ao fazer artístico e cultural!

7 Não queremos contribuir com o modo de vida vigente, queremos sua superação pela destruição. Entendemos esta luta como processual, coletiva e histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardet, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Burch, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Dussel, Enrique. “Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)” in *Crítica Intercultural de la Filosofía Latinoamericana Actual*, organizado por Raúl Fornet-Betancourt. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Ferro, Marc. “O filme: uma contra análise da sociedade?” in *História: novos objetos*, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del Carcere*, I. Milán: Einaudi, 1975.
- Hall, Stuart. *Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- Iasi, Mauro Luis. *As metamorfoses da consciência de classe (O PT entre a negação e o consentimento)*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- Oliveira, Chico de. “Entrevista para a Companhia do Latão.” *Vintém* 3, São Paulo: Hedra, 1999.
- Oliveira, H. L. P. “Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995).” Dissertação de mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- _____. “Transformações no vídeo popular.” In: *Revista Sinopse* 7, III (2011).
- Martinez, Paulo Henrique. “O Partido dos Trabalhadores e a Conquista do Estado: 1980-2005.” in *História do marxismo do Brasil – Partidos e movimentos após os anos 1960*, organizado por Daniel Reis e Marcelo Ridenti. Campinas, SP: Unicamp, 2007.
- Sader, Eder. *Quando novos personagens entram em cena*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

Santoro, Luiz Fernando. *A Imagem nas Mãos – o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus:1989.

Secco, Lincoln. *A História do PT*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Tavares, Luís Eduardo. “Arte e política no vídeo popular produzido hoje na cidade de SP.” *Revista do Vídeo Popular 2* (set. 2009).

Vídeo Popular – Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular – ABVP, São Paulo, (1984-1995).

ESTÉTICA E POLÍTICA NO CINEMA DE PERIFERIA¹

Gustavo Souza

INTRODUÇÃO

“No cinema de periferia, a questão estética ainda é inexistente. Nossa preocupação maior é tornar bem claro os nossos posicionamentos a partir dos filmes. Usar o filme como uma ferramenta política. A estética é uma coisa a ser conseguida depois, mais pra frente”². A opinião apresentada nesse depoimento não é isolada, mas recorrente entre diversos realizadores da produção audiovisual periférica. Em vez de aceitá-la como uma premissa irrefutável, este trabalho a toma como ponto de partida para problematizar, assim, a relação entre política e estética no cinema de periferia.

Tal produção se tornou hoje uma “marca” que abriga uma heterogeneidade de temas, narrativas e materiais audiovisuais, capaz de elaborar variados pontos de vista sobre determinada questão. Porém, muitos produtos da mídia hegemônica ainda constroem imagens e discursos engessados

1 Uma versão preliminar deste texto foi publicado na *Revista Contracampo* 27 (2013): 89-105.

2 Daniel Fagundes, integrante do Núcleo de Comunicação Alternativa, em 5 de novembro de 2008.

sobre os espaços periféricos. Diante da possibilidade de também articular um ponto de vista, é inevitável que inúmeros filmes invistam na rejeição de tais imaginários ou na proposição de outros, como mostram as análises dos documentários *Na real do Real*³ e *Julgamento*⁴. Esses dois filmes, que integram o *corpus* deste trabalho, revelam que a organização estética em função dos posicionamentos discursivos apresenta um efeito de sentido que sugere um aparente distanciamento entre os campos da estética e da política nessa produção; bem como, em uma chave oposta, tal organização de imagens e sons se reveste de um potente discurso político, gerando não mais um “efeito”, mas uma comprovação de que há uma aproximação efetiva entre estética e política na produção audiovisual da periferia, encaminhando a reflexão para o uso político das imagens e seus desdobramentos, por exemplo, o alcance de um filme do ponto de vista político, como se verá no decorrer deste texto.

O que interessa investigar é a capacidade dessa produção propor outras leituras sobre a periferia, tanto como conceito quanto como realidade empírica, operando um arsenal de referências que estimulem o debate e a apreensão da estética para a elaboração de imagens e discursos. Esse aspecto será útil para a apreensão do foco deste trabalho: os *efeitos discursivos* decorrentes da organização estética de tais filmes e de que maneira isso estabelece diferentes modos de aproximação com a esfera política de tais discursos.

MATERIALIZAÇÕES DO PONTO DE VISTA POLÍTICO

Início esse debate tomando o documentário *Na real do Real* como ponto de partida.⁵ A questão central desse filme é a moradia. Ele acompanha a retirada de diversas famílias da favela Real Parque, na zona da sul de São Paulo, e a posterior destruição dos barracos. Essa operação é comandada

3 Favela Atitude, 2007.

4 Laboratório Cítrico, 2008.

5 O filme pode ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=PE-00lQ9W2s>.

pela polícia militar, que trava um confronto direto com os moradores que não querem deixar suas casas. Para a análise que se segue, centro as atenções nas opções estilísticas do documentário, visando debater como estas articulam um posicionamento político sobre esse episódio.

O filme recorre a três recursos principais: (1) depoimentos de pessoas diretamente envolvidas com a questão; (2) imagens das reuniões dos moradores, cujas falas mais inflamadas são selecionadas pela montagem; e (3) imagens estáticas e em movimento nas quais se vê a ação policial e a consequente reação por parte dos moradores. É nesse último recurso que me detenho a partir de agora.

Os primeiros dois minutos de *Na real do Real* são compostos por uma sucessão de fotografias e imagens em movimento que mostram a ação de despejo e a intervenção da polícia, considerada violenta pelos moradores. Na sequência de abertura, diante de uma imagem negra, ouvimos um barulho que remete a pânico e confusão, para, vinte segundos depois, esse som se fundir a uma batida de rock sem vocal. Essa sucessão imagética e sonora informa o espectador sobre a questão central do filme, que prescindir de depoimentos e narrações para apresentar seu tema. No entanto, tal sucessão não se pretende neutra. A articulação entre essas imagens torna evidente, já nos primeiros instantes, o ponto de vista do documentário: ressaltar o quanto o processo de despejo foi invasivo e violento.

Esse posicionamento se confirma ao longo de *Na real do Real*, quando os depoimentos reforçam as imagens e as imagens reforçam os depoimentos, bem como pela seleção de algumas falas durante as reuniões em que os moradores opinam e traçam um plano de ação frente ao ocorrido. Voltarei ao desenvolvimento da narrativa adiante. Por ora, é preciso frisar que o uso de fotografias tem um peso vital para compor essa atmosfera de revolta e indignação. Elas mostram a truculência da polícia, o desespero das pessoas, as armas de “efeito moral”, um grupo de policiais atrás de um muro em que, ironicamente, se lê “seja bem-vindo” (Figura 1), tratores destruindo barracos.

Alternadamente, há imagens em movimento, como a de um grupo de moradores que, durante um protesto na avenida em frente à favela, é “tangido” pela polícia com *spray* de pimenta. Há jovens, adultos e crianças,



todos são atingidos pelo *spray* (Figura 2). A mesma cena é repetida em câmera lenta, garantindo o encadeamento dramático do documentário. A seguir, mais fotografias de um amontoado de entulhos no lugar onde havia casas antes. O som é de um grupo que grita: “Queremos moradia! Queremos moradia!”. Essa sequência termina com a fotografia de uma das faixas utilizadas durante os protestos em que se lê: “Violência policial não silencia o Real” (Figura 3).

Essa imagem pontua o filme três vezes – aos 2’18”, voltando aos 4’ e, por último, aos 7’05” – e, ao organizar o encadeamento discursivo do documentário, sintetiza o posicionamento dos moradores, em um giro que a torna também uma “imagem testemunha”, não somente pelo conteúdo que apresenta, mas pela articulação entre passado e presente, reunindo em si mesma um histórico de luta por moradia que desemboca no atual momento pelo qual passa a favela. A dimensão de testemunha dessa imagem reside na relação dialética entre esse dois momentos temporalmente distintos, mas intimamente conectados, tornando-a parte de uma evidência histórica dos fatos cotidianos. Tal argumento, ancorado na reflexão de Waterson sobre memória e meios de comunicação, torna-se útil para se pensar o papel dessa fotografia em *Na real do Real*.

Esse diagnóstico, porém, exige que se pense no papel de tal imagem, ou seja, ela contribui para a transmissão de uma memória coletiva ao postular que atualmente a mudança social não se dá por meio de “revoluções”, mas por ações integradas de setores ou grupos da sociedade civil diante de situações e contextos referentes à esfera cotidiana. Isoladamente, tal fotografia é capaz de comunicar, especialmente por certo nível de ambiguidade presente na faixa retratada, em que a palavra “real” pode se referir aos moradores da favela Real Parque, que recorrem ao local de moradia como núcleo agregador, em outras palavras, *violência policial não silencia* [os moradores do] *o Real*; mas esse mesmo “real” também pode ser considerado o agora, a realidade, a situação. No entanto, o “*páthos* do acontecimento”⁶ que ela apresenta intensifica-se na repetição promovida pela montagem junto aos depoimentos que resgatam a história do lugar, o qual, em um trabalho de reconhecimento e arquivamento, postula uma vibrante existência que se apropria do episódio e fixa um ponto de vista.

6 Jane M. Gaines, “Political mimesis,” in *Collecting Visible Evidence*, org. Jane M. Gaines e M. Renov (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 92. A noção de páthos do acontecimento se refere a uma evidência irrefutável da imagem, no sentido de que “isso aconteceu; pessoas morreram; outras estão sofrendo; esta vítima pode ser salva se algo for feito” (Ibid., 92).

A observação da estrutura narrativa do filme permite a apreensão de sua dimensão como testemunha. Vejamos: *Na real do Real* apresenta três principais segmentos: (1) apresentação do tema, (2) reivindicações diante do ocorrido e (3) um passeio na história que relata o tempo desde que tudo “era apenas mato” até chegar aos dias atuais em que impera a especulação imobiliária⁷. Embora os dois minutos iniciais do documentário recorram a fotografias e imagens em movimento da ação de despejo, isso não reduz o documentário a um mero registro factual.

Ao contrário, ele recorre ao passado da favela Real Parque para, assim, fornecer os subsídios que permitam o entendimento desse fato. Desse modo, o documentário como testemunha possibilita o não esquecimento de injustiças e contribui para interpretações do processo histórico pelo qual passa a favela. Ao materializar em imagens e sons agruras sociais, documentários como *Na real do Real* funcionam não apenas como um “arquivo do sofrimento”⁸, mas acenam para a emergência da reflexão e da ação que recusam a dimensão humana de vítima e apostam na testemunha como integrante de um atenuado projeto político e histórico⁹.

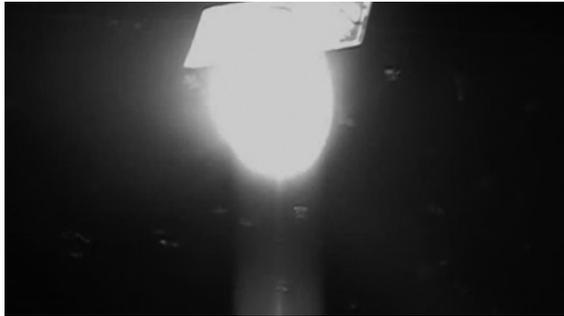
Para avançar na discussão, é preciso agora apreender como se arquiteta o posicionamento político do documentário. Conforme apontei no início desta análise, em *Na real do Real* há uma diversidade no manejo dos materiais visuais e sonoros: fotografias, imagens em movimento da ação

7 Nas imediações da favela Real Parque essa especulação é crescente. Evidente reflexo é o condomínio Parque Cidade Jardim, que tem um *shopping center* atrelado e cujos apartamentos foram vendidos a partir de R\$ 1,5 milhão na ocasião de seu lançamento, de acordo com a *Veja* de 10 de maio de 2006. Há também, próxima à favela, a Ponte Estaiada, considerada o mais recente cartão-postal da cidade.

8 Bhaskar Sakar e Janet Walker, *Documentary testimonies: global archives of suffering* (New York: Routledge, 2010), 3-4.

9 De acordo com Sarkar e Walker, “ênfatar a vítima, mesmo do ponto de vista compreensivo, é desconsiderar a desenvoltura de uma sobrevivência resoluta, transformando-a em infeliz fantoche de manobras geopolíticas filantrópicas, o testemunho é uma das expressões mais tenazes de um desejo de superar as adversidades para continuar vivendo, para assegurar o futuro de uma comunidade” (ibid., p. 4).

4



5



6



7



policial e da reação dos moradores, tomadas de reuniões, depoimentos sobre o passado e o presente, assim como pequenos videocliques encaixados na narrativa. O que prevalece é o encadeamento linear dessa multiplicidade imagético-sonora em vez de sua manipulação, subversão ou “tratamento criativo”, pois não se pode confundir diversidade de materiais com inquietação estética. Essa opção, segundo Corner, tem sido levantada por críticos como uma estratégia recorrente em muitos documentários para “escapar do legado do ‘realismo’, cada vez mais visto como uma desvantagem para o desenvolvimento de seu estatuto conceitual e discursivo”.¹⁰

Nesse documentário, a experimentação estética cede espaço para a demarcação de um posicionamento político cujo alicerce é o investimento no trabalho coletivo para delinear direitos individuais de cada cidadão. Essa é, inclusive, a noção de política apresentada por Bauman, que, como conceito mutável, deve “libertar os indivíduos para capacitá-los a traçar, individual e coletivamente, seus próprios limites individuais e coletivos”.¹¹ A questão cardeal, segundo o autor, é que os caminhos para se trilhar a essa liberdade estão cada vez mais obstruídos. Nas tomadas das reuniões, uma moradora diz que “a questão do Real Parque inteiro é a questão de outras favelas, então se todas essas favelas conseguirem se organizar de uma forma pra ir contra ao que está acontecendo com a gente, a luta vai ficar mais forte”. Há diversas falas, mas todas reforçam a necessidade de organização coletiva para reduzir o ônus provocado pela desapropriação. Esse conjunto de depoimentos aponta para a importância de a política se reinventar diante de novas demandas que cada momento histórico apresenta. *Na real do Real* constrói esse discurso político ao fazer uso de depoimentos, imagens e música, cuja montagem evidencia o potencial crítico e de testemunha de suas imagens, em especial da fotografia que pontua todo o filme.

Pelo modo como a montagem articula o mesmo discurso, mas recorrendo a diferentes materiais, documentários como *Na real do Real* indicam

10 John Corner, *The art of record: a critical introduction to documentary* (Manchester: Manchester University Press, 1996), 188.

11 Zygmunt Bauman, *Em busca da política* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000), 12.

que há uma evidente preocupação com a materialização de questões políticas nesse tipo de produção audiovisual. Em outros termos, a própria organização dos recursos imagéticos e sonoros sugere que há uma espécie de “distanciamento” entre estética e política no cinema de periferia, especialmente quando sua organização aponta para a necessidade de demarcar um delineado discurso político. O foco da discussão se concentra, portanto, no *efeito discursivo* que tais opções estilísticas apresentam. Debati essa possibilidade a partir do uso, principalmente, de uma fotografia. Para continuar testando essa hipótese, direciono o olhar para outros recursos imagético-sonoros.

A ESTÉTICA COMO ESTÍMULO AO PONTO DE VISTA POLÍTICO

Ao corroborar a perspectiva de que “imagens são políticas, política é mídia e as novas políticas são imagem/mídia”,¹² esse jogo de palavras funciona como porta de entrada para se verificar a íntima relação entre imagem e política. Sendo assim, proponho verificar a composição, a organização e as funções dessas imagens presentes na citação anterior. Reformulando: o que pode uma imagem política? Daí, a necessidade de recorrer a duas matrizes na esteira da delimitação teórica: uma sociológica,¹³ que pensa o político integrado ao funcionamento social, atravessado por uma relação dual entre Estado e sociedade civil; e outra filosófica,¹⁴ em que a política se molda em função dos contextos históricos, tornando-se uma ferramenta propositiva e problematizadora. O modo como se articula esses postulados indica que o potencial político de uma imagem surge no momento em que situações e problemas devolvem para ela os sentidos que lhes são posteriormente atribuídos.

12 Patricia Zimmermann, *States of emergency: documentaries, wars, democracies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), XVI.

13 Zygmunt Bauman, *Em busca da política* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000).

14 Michel Foucault, “Ética, sexualidade e política”, in *Ditos e Escritos* (vol. 5, 2. ed., São Paulo: Forense Universitária, 2006).

Dentro dessa perspectiva, surgiu o documentário *Julgamento*.¹⁵ Com uma câmera e um tripé, Diego Bion, seu realizador, decidiu ir ao julgamento dos policiais envolvidos na chacina que vitimou trinta pessoas, em 30 de março de 2005, nos municípios de Nova Iguaçu e Queimados, região metropolitana do Rio de Janeiro. Com a presença significativa de profissionais da imprensa cobrindo o episódio, os corredores do tribunal se tornaram o ponto de concentração de jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas que aguardavam os familiares das vítimas saírem da sala onde ocorria o julgamento. O intenso assédio da imprensa fez Bion perceber, naquele momento, o potencial de um filme. Sendo assim, decidiu registrar o trabalho da mídia.¹⁶ Este é, portanto, o material bruto no qual seu realizador viria a trabalhar.

Para a análise desse filme, opto pela descrição de toda sua “narrativa”, para, na sequência, extrair as interpretações que dão continuidade ao debate. O que se vê em *Julgamento* está longe de uma utilização literal das imagens captadas nos corredores. A primeira informação que o documentário fornece é uma notícia radiofônica em voz *over* sobre o julgamento dos policiais. Enquanto o texto dá os detalhes do caso, uma cartela informa o seguinte: “Entre os dias 21 e 23 de agosto de 2006, aconteceu o julgamento de um dos policiais acusados de participar da chacina ocorrida em Nova Iguaçu e Queimados”. Após 12 segundos de tela negra, a segunda cartela informa: “Esse vídeo usa, principalmente, imagens gravadas no corredor de acesso ao tribunal do júri, no dia em que a promotoria mostrava fotos das vítimas após a execução”. Mais 11 segundos de tela negra, e a terceira cartela informa o nome do filme. A primeira imagem é a de um poste de iluminação com várias mariposas em torno de uma lâmpada (Figura 4). A seguir, vemos uma senhora de costas sendo consolada, enquanto três cinegrafistas registram a ação. Uma repórter passa entre eles. Um técnico segura um refletor enquanto os câmeras fazem o registro (Figura 5). Voltam as imagens das mariposas na luz.

15 Laboratório Crítico, 2008. O filme pode ser visto a partir do *link*:
<http://www.youtube.com/watch?v=GyAQiyE2MDc>.

16 Depoimento em 26 de setembro de 2010.

Uma parente das vítimas passa pelo corredor chorando, enquanto cinegrafistas e repórteres tentam se aproximar. Ela senta em um banco, até que outra pessoa surge e praticamente todas as atenções se voltam para essa “nova personagem”. Um plano mais aberto permite dimensionar a ação da imprensa, em que repórteres e fotógrafos ficam bastante próximos das pessoas (Figura 6). Após essa passagem, o filme recorre novamente à imagem das mariposas em volta da luz. Mais uma vez a imprensa faz o registro e tenta pegar o depoimento de três pessoas, que, abraçadas, choram. Mariposas na luz.

Diante do sofrimento alheio, a imprensa registra. Uma repórter se aproxima, se agacha e tenta colher o depoimento de uma dessas pessoas. Uma moça em prantos protesta diante do ocorrido, enquanto a câmera de Bion se desloca para registrar o trabalho da mídia (Figura 7). Mariposas na luz. Um *plongée* capta a aglomeração em torno de alguém que não vemos. Mariposas na luz, que se apaga para, no fundo branco, para a última cartela informar o seguinte: “dedico esse filme à memória de meu primo Rafael, uma das vítimas dessa chacina, e à nossa família”.

Em seus seis minutos de duração, *Julgamento* utiliza duas informações de modo alternado: o registro do trabalho da imprensa e a imagem das mariposas em torno da luz. Desse modo, apresenta o fato e se posiciona em relação a ele. O trabalho da mídia descrito anteriormente compõe a narrativa do filme em uma visualidade desacelerada, em que as falas se tornam tão lentas a ponto de o som ambiente e das entrevistas se tornarem incompreensíveis, como nos instantes finais em que uma moça fala para uma jornalista, por exemplo. Nessa cena, o tom de indignação é percebido por meio dos gestos e de sua expressão facial, mas o que é dito é impossível de ser entendido. Essa repetição alternada – o registro da imprensa no corredor intercalada com a imagem das mariposas em volta da luz por seis vezes – faz com que *Julgamento* forneça as sensações necessárias ao que pretende. Refiro-me a “sensações” por um duplo motivo: de minha parte, inicialmente como espectador e depois como analista desse filme, o sentimento de incômodo foi inevitável e constante; além disso, pelo modo como manipula as imagens e sons, o objetivo de Diego

Bion com esse documentário é mais despertar uma sensação do que fornecer uma interpretação acabada, fazendo com que *Julgamento* se inscreva naquilo que Gaines denomina de *political mimicry*,¹⁷ ou seja, quando a articulação estético-político de imagens e sons produz uma sensação no espectador que estabelece uma continuidade no mundo histórico a partir do que se vê na tela.

Embora a repetição da imagem das mariposas torne evidente o ponto de vista do documentário sobre o episódio, por outro lado, a sucessão dos fatos em *slow motion* (e suas consequências, como o não entendimento do que se fala) acena para a seguinte questão: como lidar com “imagens intoleráveis”?¹⁸ Isto é, “diante da dor dos outros”¹⁹, os meios de comunicação, representados por seus profissionais, travam uma disputa pelo melhor enquadramento diante do rosto aflito e pelo registro da fala indignada.²⁰ São imagens e depoimentos que servirão para preencher o tempo do telejornal noturno ou as páginas da mídia impressa conseguidas de modo invasivo, gerando constrangimento e espanto. Ironicamente, essas imagens que soam intoleráveis foram impulsionadas por um momento em que outras imagens intoleráveis estavam sendo mostradas dentro do tribunal: fotografias dos corpos das vítimas da chacina. Alguns familiares não suportaram a sua materialidade e saíram da sala do júri. No corredor, serviram, duplamente, para a cobertura jornalística e para Bion registrar esse trabalho, a fim de posteriormente conceber *Julgamento*.

Outro desdobramento dessa opção é o reforço da sensação do “intolerável”. Em menos de dois minutos, o documentário já disponibiliza as

17 Jane M. Gaines, “Political mimesis,” in *Collecting Visible Evidence*, org. Jane M. Gaines e M. Renov (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 92.

18 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 85-104.

19 Tomo de empréstimo o título de um dos livros de Susan Sontag.

20 Nessa direção, as considerações de Rancière (*El espectador*, 94) são elucidativas: “o argumento do irrepresentável joga a partir de um jogo duplo. Por um lado opõe a voz do testemunho à mentira da imagem. Por outro, quando a voz cessa, é a voz do rosto sofrido que se converte na evidência visível do que os olhos da testemunha viram”.

duas informações centrais de que fará uso, mas a repetição desse recurso é vital para provocar a sensação que pretende. Isoladamente, o recurso da câmera lenta não é uma novidade na história do cinema, tampouco uma inovação estética. Mas, no caso de um curta-metragem que se passa todo nessa velocidade, com imagens intercaladas das mariposas, a aposta na criação de uma sensação em detrimento da interpretação facilmente acessada, torna o documentário um experimento estético que destoa do conjunto da produção documental periférica, muito ancorada na construção de uma impressão de realidade verossímil ou “um tipo de abordagem mais naturalista”, conforme detecta Alvarenga, “em que o vídeo é usado para mostrar o retrato de uma determinada comunidade, seus personagens, grupos, iniciativas, problemas e soluções”.²¹

Julgamento traça um “deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem”²². Nos termos de Rancière, essa é uma questão que “tem estado no centro das tensões que afetam a arte política”.²³ A potência desse deslocamento reside na construção de um ponto de vista distanciado do panfleto, sem deixar, contudo, de expressar uma opinião política claramente definida. Há o reconhecimento de que um documentário pode não mudar uma conjuntura desigual e injusta, mas reconfigura a militância a partir da experiência particular, devolvendo para o público novos ordenamentos do visível e do dizível, para utilizar de empréstimo os termos deleuzeanos.

Essa perspectiva desloca a política de uma esfera meramente conceitual para a arena da práxis, uma reivindicação feita por Foucault em suas análises da organização e funcionamento das estruturas políticas corporificadas em instituições ou sistemas de pensamento. Nas palavras do autor: “jamais procurei analisar seja lá o que for do ponto de vista da política: mas sempre interrogar a política sobre o que ela tinha a dizer a respeito dos

21 Clarisse Alvarenga, “Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil” (Dissertação de mestrado, Instituto de Artes da Unicamp, 2004), 104.

22 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 86.

23 *Ibid.*, 94.

problemas com os quais ela se confrontava”.²⁴ Adiante, o autor completará que o importante é a “pluralidade das questões dirigidas à política, e não reinscrição do questionamento no quadro de uma doutrina política”.²⁵

A cada minuto do filme constata-se a dificuldade para encontrar palavras que dimensionem a tristeza e a dor dos parentes das vítimas. O registro invasivo da mídia intensifica ainda mais esse aspecto, devolvendo algumas perguntas: o que se diz quando 30 pessoas são mortas a esmo, de uma só vez? Que palavra, que frase, que discurso é capaz de minimizar o sofrimento de quem teve um familiar assassinado? Qual a utilidade e a importância da palavra diante de um episódio como esse? As respostas a essas perguntas não são facilmente postas e *Julgamento* acena para essa possibilidade quando todo o som do ambiente é subvertido e se torna um ruído indecifrável. Ao estabelecer níveis hierárquicos entre palavra e imagem, o documentário provoca a interrogação e a reflexão sobre o modo de lidar com os sentimentos alheios.

A inquietação estética de *Julgamento* revela a possibilidade de, no calor da hora, estabelecer relações diferenciadas com determinados fatos e seus personagens – relações que se deslocam da descrição e apostam no tratamento e na articulação diferenciada de imagens e sons, pois utilizar as tomadas do corredor de modo literal, ou seja, como foram captadas *in loco*, seria uma forma de se aproximar do trabalho da imprensa. O que vemos no telejornal, por exemplo, são imagens editadas em sua duração, mas não são alteradas em termos visuais ou sonoros. Esse documentário indica que a construção de um discurso político demanda um exercício estético. Utilizar a câmera para propor uma ação política torna-se, assim, uma estetização da política, pois a câmera não é um mero veículo de transmissão de uma informação – ao contrário, ela ajuda a construir o discurso. Se o filme tem a intenção de se posicionar em relação às rotinas de produção de notícias, a subversão dessas imagens, ao promover uma aproximação entre política e estética, constrói, assim, um ponto de vista claro e delimitado.

24 Michel Foucault, “Ética, sexualidade e política”, in *Ditos e Escritos* (vol. 5, 2. ed., São Paulo: Forense Universitária, 2006), 229.

25 *Ibid.*, 230.

PARA ALÉM DOS DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES

A análise dos dois documentários revela diferenciadas localizações para a relação dialógica entre política e estética. Em *Na real do Real*, essa possibilidade se dá, basicamente, por meio de uma fotografia. Já em *Julgamento*, imagem e som são trabalhados de modo a conferir esse diálogo. Isso significa que não há uma localização exata para o encontro entre estética e política no cinema de periferia. Esse encontro pode ocorrer na imagem, na música, em um depoimento, ou mesmo na fusão desses elementos. Tudo vai depender do nível de investimento nas apresentações problematizadoras de situações e contextos, e não em representações que se pretendam definitivas. Balizada no relacional, a estetização da política é capaz de elaborar experiências em diferentes graus, níveis e contextos, produzindo resultados artísticos concretos de uma realidade existente, em que suas variáveis culturais, políticas e estéticas gravitam em torno de um único objetivo: compartilhar o espaço público a partir de estratégias, interesses e sentimentos comuns, bem como, em uma chave oposta, abalar as estruturas de tal proximidade, produzindo erosões e crises.

Ao adentrar o terreno da arte política, a produção audiovisual periférica apresenta a possibilidade de pensamento e ação. Diante das agruras do mundo, convoca seus realizadores a reagir, uma vez que os momentos de crise forcem a criatividade e a necessidade de se aproximar do público a travarem uma interlocução, a qual não toma como baliza unicamente uma historização política da arte ou uma restrição às obras de artistas engajados. Em resumo, estimular a reflexão reativa o político, especialmente quando se tomam os potenciais da estética como uma ferramenta.

As capacidades destacadas anteriormente, sem dúvida, sinalizam para um papel transformador e, ao mesmo tempo, desafiador para o cinema de periferia. Mas uma vez ressaltada a importância do uso do audiovisual, resta agora debater os efeitos de tais manifestações artísticas. Não quero com isso afirmar que o cinema político só faça sentido ou só mereça atenção a partir do momento em que se constatam claramente suas eficazes consequências, até porque as intenções são diversas e as opiniões sobre seu impacto podem variar de acordo com o referencial adotado. Dependendo das opções

postas em prática, um resultado considerado “satisfatório” (ainda que esse aspecto seja expressamente subjetivo), tanto para o realizador quanto para o público, pode demorar para vir à tona. A questão é que os aspectos que pontuam o diálogo entre estética e política, apresentados há pouco, solicitam mudanças – seja em relação às ações ou às formas de pensamento. Diante disso, torna-se válido checar esse desdobramento da arte política.

Reconhecer que, apesar de bem intencionado, o cinema de periferia não pode tudo é um primeiro passo para a discussão sobre sua práxis. Sem perder de vista que ele emerge em contextos históricos pontuais e reflete os desígnios de sua época, seria ingênuo pensar que por si só ele seja capaz de mudar situações desiguais e adversas por meio de imagens e sons. O que não se pode ignorar é a mutabilidade estética acionada pelos momentos de crise – aspecto presente mais nitidamente em *Julgamento*, fazendo com que esse documentário atenda a uma das prerrogativas propostas por Gaines em sua discussão sobre o documentário político, que, segundo a autora, não pode se furtar da dimensão estética das imagens que utiliza. Daí a importância de se reconhecer que, diante da pluralidade de rotas para o documentário, pensar essa possibilidade a partir do encontro entre estética e política torna-se uma estratégia importante, pois a imaginação e a reflexão transformadoras proporcionados pelos artefatos artísticos atingem desde o “mundo”, entendido em sua generalidade, até as esferas da vida cotidiana, como visto nas análises de *Na real do Real* e *Julgamento*. Muitos desses documentários atentam para discursos, práticas, pessoas e acontecimentos que se movimentam rumo àquilo que é menos visível, dizível e audível, sem perder de vista a sua historicidade e apresentando um outro modo de ver e acessar posicionamentos políticos.

Pensar em documentários como *Na real do Real* e *Julgamento*, como instigadores de certos debates, remete novamente à pergunta: é possível mensurar as consequências e o alcance de um filme do ponto de vista político? Gaines reflete sobre a questão ao salientar um aspecto antagônico e complementar: os documentários não têm o poder de modificar situações políticas. A mudança social empreendida pelo documentário é uma utopia sustentada pela esquerda, pois tal aspecto, segundo a autora, não deixa

de interferir inclusive na forma como se encaram mudanças: “em paralelo ao desenvolvimento da produção de documentários, na teoria política ocidental, ‘mudanças sociais’ são vistas como ‘revolução’, desconectadas de uma forma que nos conduz a vê-la como algo não realizável, oposto às possibilidades cotidianas”.²⁶

A demarcação de tais posicionamentos políticos apresenta uma estratégia recorrente – utilizar imagens, sons, música, depoimentos e textos –, mas o efeito que essa estratégia apresenta é que se revela importante. Em muitos documentários, a necessidade de estabelecer um ponto de vista político é tão urgente que a organização estética provoca um efeito de sentido que sugere uma separação entre estética e política. Em outros termos, o peso destinado ao posicionamento político guia as estruturas narrativas, a montagem e o encadeamento de diferentes materiais imagéticos e sonoros. Por outro lado, há também nessa produção um conjunto de documentários que atenta igualmente para a dupla relação entre estética e política. São filmes que procuram materializar uma evidente preocupação com o tratamento de imagens e sons, conferindo-lhe um uso ou uma apresentação original, mas sem perder de vista o posicionamento crítico aí embutido. Nesse caso, a questão não é mais de um “efeito de sentido”, mas de uma comprovação de que há, sim, uma aproximação entre estética e política no cinema de periferia, desautorizando a citação presente na abertura deste trabalho que sustenta a importância da política em detrimento da estética.

A aparente inexistência de um traço estilístico nessa produção se dá porque diversas correntes do cinema, tanto ficcional quanto documental, apresentam acentuadas “regras” para a composição dos filmes. Só para permanecer no campo documental, cinema direto e cinema verdade confirmam essa premissa.²⁷ No caso do cinema de periferia, ainda é cedo para

26 Jane M. Gaines, “Political mimesis,” in *Collecting Visible Evidence*, org. Jane M. Gaines e M. Renov (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 87.

27 No cinema direto o diretor não interfere na ação, fazendo apenas o registro, não havendo entrevistas ou comentários. Já no cinema verdade o diretor lança mão da entrevista ou interage com os entrevistados.

determinar rigidamente as regras estéticas que o compõe. Reconhecer a importância da diversidade é apenas parte do percurso, pois, ao observar o modo como oficinas e coletivos confeccionam seus filmes, nota-se a ausência de uma sistematização da experiência por parte das entidades realizadoras. Muitas delas não dialogam entre si e realizam seus filmes de maneira intuitiva – o que posteriormente é revertido em método, sem dúvida, mas a estruturação da prática está longe de conquistar a unidade. A multiplicidade em suas diversas gradações e a falta de sistematização das experiências dificultam a delimitação de uma estética própria ao cinema de periferia, mas isso não impede, por outro lado, que tais experimentações estéticas construam discursos políticos que se revelam inquietos e contestadores.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Na real do Real (2007, Favela Atitude)

Julgamento (2008, Laboratório Cítrico)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvarenga, Clarisse. “Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.” Dissertação de mestrado, Instituto de Artes da Unicamp, 2004.

Bauman, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Corner, John. *The art of record: a critical introduction to documentary*.

Manchester: Manchester University Press, 1996.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Foucault, Michel. “Ética, sexualidade e política”, in *Ditos e escritos*. vol. 5. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

_____. “Repensar a política”, in *Ditos e escritos*, vol. 6. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

Gaines, Jane M. “Political mimesis,” in *Collecting Visible Evidence*, organizado por Jane M. Gaines e M. Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Sarkar, Bhaskar; Walker, Janet org. *Documentary testimonies: global archives of suffering*. New York: Routledge, 2010.

Waterson, Roxana. “Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony,” *History and Anthropology* 18, n. 1 (2007).

Zimmermann, Patricia. *States of emergency: documentaries, wars, democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.



O CINEMA IMAGINATIVO DE ADIRLEY QUEIRÓS

Esther Império Hamburger

Primeiro começa o ruído, algum tipo de motor ligado. Para. Cartela situa no tempo passado e no espaço de uma cidade “satélite”: “antiga Ceilândia, Distrito Federal”. O ruído recomeça. Agora é possível vislumbrar a lateral de uma parede, um descampado, um pedaço de parquinho e uma edificação de quatro andares. A câmera vai subindo em um movimento que poderia ser de grua para revelar, por trás e acima da parede, um telhado e outras edificações à esquerda: fragmento da paisagem urbana e noturna em um bairro popular. Não há pessoas à vista. O corte brusco marca transição para um plano interior longo e próximo que descreve uma ação pouco usual: um homem preto em uma cadeira de rodas desce uma escada estreita em uma plataforma motorizada. O movimento do motor produz o único som que ouvimos enquanto o personagem se movimenta em direção à câmera.

O ambiente é apertado, o pé direito é baixo. Ao sair da plataforma móvel, Marquim do Tropa se movimenta em direção a uma rampa que o levará mais um lance para baixo, na direção contrária. A câmera se move um pouco para a direita, para acompanhar essa operação, a partir do mesmo lugar, agora de cima. A descida rumo a um porão, espécie de oficina/estúdio, é mais rápida. Mas o plano continua. Ao fundo vemos um monitor LED,

uma tela repartida em quatro exibindo imagens de câmeras de segurança. O personagem se desloca de maneira ágil em sua cadeira, seu movimento em direção à profundidade do campo, e para longe da câmera, revela o ambiente cheio de traquitanas e equipamentos.

O filme constrói esse espaço exíguo, tortuoso e secreto que contrasta com a amplitude dos espaços monumentais edificados no plano piloto da capital federal. Um porão encantado, um *bunker* secreto, uma cabana do *Batman*, o cérebro da *Matrix*, ou a estação de rádio que encorajava o personagem de *Easy Rider*: a sensação é a de um lugar de comando. O rapper e DJ se posiciona em sua mesa de som e passa a narrar com detalhes os acontecimentos de uma festa ocorrida em março de 1986. Antes de começar, ele coloca um LP na vitrola e o fone no ouvido. A batida entra junto com a voz em primeira pessoa do singular; o tempo é presente: “É domingo, 7 horas da noite, já tô com meu pisante”. A narrativa continua ritmada a narrar os passos do dançarino naquela noite a caminho de um baile. A casa de amigos, a chegada ao salão, aproximações às meninas para escolher com quem ficar, o jogo de sedução para conquistar a moça, os recados enviados a ela. A voz do locutor soa clara e expressiva, ajudada pela gíngua da parte de cima do corpo. Imaginamos o ambiente descrito como se estivéssemos também naquela viagem interrompida pelo som repentino de uma explosão, seguida de pânico.

A verossimilhança da locução não é abalada pelo contraste entre o plano sonoro, preenchido pela narrativa envolvente, e o plano imagético, que revela os dispositivos do DJ – mesa de som, microfone, gravadores e arquivos de som. Um longo plano de perfil do artista acompanha a sua performance. O personagem fala ao microfone como se estivesse em cada um dos lugares mencionados, sem sair de sua mesa de som. A sua locução descreve um percurso, o seu deslocamento entre um local e outro, a caminho do baile na noite daquele domingo. Enquanto ouvimos a história, imaginamos que eventuais ouvintes poderiam seguir o rumo dos acontecimentos como se o narrador falasse mesmo a partir daquelas situações.

Efeitos de foley pré-gravados são inseridos por ele mesmo em sua mesa de som – instrumento de trabalho – naquele porão solitário. A força da interpretação nos transporta. Estamos com Marquim, há quase 30 anos atrás, na cena do crime. A sua performance vocal é ritmada. O corpo balança ao microfone. A música: “Ih, o baile vai ser louco aqui no Quarentão. Os moleques tão de quina me esperando, irmão...” chama fotos still, imagens de arquivo, roupas de algumas décadas atrás, crianças dançando break.

No rap o personagem dialoga com seus interlocutores de então. Estamos nos domínios da memória, viajamos no tempo com o protagonista ainda enquadrado de perfil em um longo plano próximo. “Vou começar um passinho novo, assim ó, a cabeça...”, ele guia a parceira. A parte visível de seu corpo ginga, manda recado para Paulinha, que está esperando perto da escada. Mas “tá acontecendo alguma coisa”. Som de explosão, imagens still de multidão em festa: “é os cana [...] *spray* de pimenta [...]”. O plano médio acompanha o gesto que comanda a mesa de som. Silêncio. “Pararam o som!” O narrador passa a proferir falas alternadas entre o policial abusivo e o cidadão impotente:

- Bora, puta prum lado, viado pro outro! Bora Porra! [...] Tá surdo negão? Tô falando que [...] Branco sai, preto fica, porra!
- Trabalho a semana toda!
- Tá resmungando o que? Tá armado?
- Não.
- Deita no chão aí! — Entra um som baixinho de helicóptero que vai ficando mais alto. Fade para tela branca, som de tiro. Entra o título do filme.

Branco sai, Preto fica (2014), filme de Adirley Queirós, vencedor do Festival Internacional de Brasília 2014. Foi produzido e se passa em Ceilândia, cidade satélite cujo nome vem de Campanha para Erradicação das Invasões, eufemismo para o programa de “limpeza urbana”. Este programa transferiu populações para locais longínquos e sem infraestrutura, foi levado a cabo em diversas capitais brasileiras durante os primeiros anos de ditadura militar, no

Distrito Federal, em 1969.¹ A história de Ceilandia (CEI) é assunto privilegiado de outro documentário do mesmo diretor, *A cidade é uma só* (2011), em que o filme da propaganda da campanha, um precioso material de arquivo, é incorporado de maneira irônica. O filme contrasta as promessas de igualdade e melhoria com a situação atual. Como em *Branco Sai, Preto Fica*, personagens que protagonizaram os eventos abordados conduzem a narrativa. Nos dois filmes, a imaginação cinematográfica elabora histórias de discriminação inscritas nos corpos pretos de personagens, habitantes da capital federal.

Branco sai, Preto fica conta o caso de dois amigos negros, um músico e um jogador de futebol, que perderam o domínio sobre o movimento de suas pernas, vítimas da violência policial em um baile no Clube Quarentão, em Ceilândia. A história dos dois é investigada por um terceiro personagem, este de ficção científica, um “agente” encarregado de viajar ao passado para levantar evidências a serem usadas em um processo contra o Estado, uma ação de reparação. Em 2014, enquanto a Comissão da Verdade investiga os porões da ditadura militar, o filme sugere a investigação em arquivos sintomaticamente mais obscuros: os da justiça comum. Abuso de autoridade, um crime de Estado na então recém-inaugurada Nova República? Uma história que se prolonga no presente diariamente, em *guerras particulares* que tomam o cotidiano das pessoas e não entram nas pautas políticas da nação.

O primeiro longa metragem de Adirley Queirós adensa uma efervescência em curso há pelo menos 20 anos nos bairros populares, nas periferias, nas comunidades brasileiras. Essa efervescência é mais conhecida em outras formas artísticas. O rap, com suas ligações transnacionais, denunciou a discriminação com contundência inédita; a chamada literatura marginal nos inúmeros saraus que mobilizam os bairros populares; a dança; o grafite.² As realizações contagiam e incorporam artistas de outras paragens. O

1 Para descrição do caso do Rio de Janeiro que originou, entre outras ocupações, a Cidade de Deus.

2 T. Caldeira, “‘I came to sabotage your reasoning!’ violence and resignifications of justice in Brazil,” in *Law and Disorder in the Post-Colony*, ed. J. A. J. C. Comaroff (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

audiovisual é menos conhecido ou demorou mais, é mais recente, o que demanda um tempo de maturação. Seu crescimento, porém, é contundente e provocativo. Ao se apropriarem dos mecanismos de construção da expressão visual, diversos coletivos e realizadores, baseados em bairros populares, constroem suas próprias narrativas, oferecendo novos pontos de vista e modificando as relações de alteridade inscritas no audiovisual brasileiro.

Não há inclusão social plena sem a democratização dos espaços públicos virtuais, onde talvez a discriminação se expresse de maneira mais contundente pela ausência e pela pouca visibilidade de realizadores, de temas e paisagens humanas e urbanas na literatura, no cinema, na televisão, nas mídias impressas e digitais.

A presença dos moradores, dos bairros populares e favelas pontua a história do cinema e da televisão no Brasil em momentos de experimentação.³ Em *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean-Claude Bernardet problematiza uma série de documentários brasileiros do período entre 1964 e 1980, que foram produzidos no âmbito do cinema novo. Análise detalhada dos planos sonoro e imagético identifica a reprodução de discriminações de classe em cada filme. Embora procurem se aproximar do povo e expressar seus problemas e angústias, cineastas engajados acabam por reduzir expressões populares a ilustrações de teses pressupostas. Alinhavados com o recurso da voz over, esses filmes reproduzem a miséria tal como é vista por quem não participa dela. Falas subjetivas de populares, às vezes captadas em som direto, registrando sotaques inéditos no cinema, como em *Maioria Absoluta*⁴, rendem pouco, acabam reduzidas a exemplos, a casos particulares de situações sociológicas.

3 *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, marcam a emergência de um cinema independente que sai dos estúdios e busca as ruas. Em sintonia com movimentos em curso no pós-guerra europeu, o diretor busca a poesia da cidade carioca justamente na vida popular, especialmente de personagens pretos: meninos da favela no primeiro filme e o sambista da zona norte no segundo. Em 1962, o CPC da UNE produz *Cinco x Favela* de Miguel.

4 1964, Leon Hirszman.

O livro originalmente publicado em 1985, foi sintomaticamente republicado em versão revista e ampliada, em 2003, em pleno *boom* de filmes sobre o povo.⁵ A nova edição registra, na Apresentação e em capítulo do Apêndice, ter sido escrito antes que o autor tivesse a chance de ver *Cabra marcado para morrer*,⁶ obra que o crítico registra como “divisor de águas”.⁷ O filme de Eduardo Coutinho, apontado como marco também por Ismail Xavier,⁸ realiza uma revolução nessas relações. O diretor assume a primeira pessoa do singular em uma das vozes over que compõem o complexo plano sonoro de um filme, que articula trechos filmados antes que a irrupção do golpe militar interrompesse o filme e as vidas das pessoas que trabalhavam nele. Materiais de arquivo são intercalados com as andanças de Coutinho para encontrar os personagens daquele projeto anterior e com registros contemporâneos desses personagens assistindo ao material captado quase 20 anos antes. O resultado é uma autorreflexão sobre o fazer fílmico, especialmente sobre as relações entre cineasta e personagens populares, e também sobre as conexões entre a luta política do pré-64, o golpe, a repressão desigual, a migração para a cidade grande e os novos bairros que ela engendra, a democratização, a televisão e o fazer cinema em 1984. *Cabra* se estabelece como cinema de indagação, aberto aos questionamentos suscitados pelo próprio fazer fílmico. Em 2010, a mostra “*Cineastas e Imagens do Povo*” retoma o livro de Bernardet associado aos filmes estudados, renovando a atualidade da reflexão em torno de quem filma o que, como, onde e para quem, repostas do pensamento contemporâneo a partir de diversas perspectivas pós-estruturalistas, de Pierre Bourdieu a Jacques Rancière.

A conexão Bernardet/Coutinho instiga desafios interessantes. O percurso do cinemanovista, participante como produtor de *Cinco x favela*

5 J. C. Bernardet, *Cineastas e imagens do povo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

6 1984, Eduardo Coutinho.

7 Bernardet, *Cineastas*, 9.

8 I. Xavier, *O Cinema Brasileiro Moderno* (São Paulo: Paz e Terra, 2001).

(1962),⁹ roteirista em *A Falecida* (1965),¹⁰ diretor de *Faustão* (1970), entre outros, e se torna documentarista a partir de sua experiência como redator e diretor no *Globo Repórter*. Deixa a televisão, passa pelo vídeo popular antes de se consolidar como referência no documentário brasileiro, com uma sequência de obras que reflexionam questões interessantes a esse debate.

No Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), Eduardo Coutinho realiza *Santa Marta – duas semanas no morro*, projeto para o Ministério da Justiça sobre violência nas favelas do Rio de Janeiro. Nesse filme, Marcinho VP, que 13 anos depois seria personagem de *Notícias de uma guerra particular*, então adolescente, participa de uma discussão filmada sobre o tema. O ano é 1986, mesmo ano da batida policial no *Quadrado* e também da fundação do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), organização sem fins lucrativos, que integra a ABVP com seu trabalho pioneiro de televisão de rua – a TV Maxombomba – na baixada fluminense e diversos projetos em comunicação e educação.¹¹ Em 2014, o CECIP ainda continua ativo com seus diversos projetos nessa área. Coutinho fez parte do centro até sua morte em 2013.

O trabalho de Coutinho reelabora sucessivamente uma maneira de fazer cinema que vai se tornando cada vez mais abstrata e conceitual, mas sempre em torno dos limites e potencialidades da encenação. Em 1992, durante os intervalos da filmagem de um vídeo institucional, o diretor filma *Boca de Lixo* no lixão de São Gonçalo, em que a visibilidade ou não da vida naquele meio é uma das questões que aparecem na relação da equipe do vídeo com as pessoas que vivem do trabalho no local.

Em 1999, o CECIP produz *Santo Forte*, documentário que – no mesmo ano de *Notícias* e *Fé* de Ricardo Dias – opta por uma aproximação minimalista, desprovida de imagens que possam sugerir mais que as falas. Em sua busca por um cinema que valoriza o instante de filmagem e também a

9 Marcos Faria, Miguel Gomes, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, produzido pelo Centro Popular de Cultura em 1962.

10 1965, Leon Hirszman.

11 Cf. <http://www.cecip.org.br>

interação entre o diretor, o aparato fílmico – câmera e microfone (muitas vezes videográficos nesse caso) – e os personagens de espaços específicos ajudam a delimitar o escopo do filme. O trabalho de Eduardo Coutinho encontrou matéria alternativa aos efeitos de som e ação nas palavras proferidas nesses momentos registrados. Seus filmes buscam, na conversa de personagens específicos, elaborações que não reiterem fórmulas conhecidas sobre a miséria. Na esperança de ir além da cultura do medo, que justifica e reforça segregações sociais, a violência não é mostrada.

Registros fílmicos de ambientes e paisagens populares são rarefeitos nos anos 1970 e 1980, mas já nos anos 1990 estão bastante ligados à cena musical com suas ramificações transnacionais. Em 1996, Michael Jackson gravou um clipe no Pelourinho e em uma favela carioca. Brasileiros, incluindo Kátia Lund, participaram dessa produção.¹² Os Racionais cantavam a discriminação praticada pela mídia e se mantinham fora dela, no entanto aceitaram que seus clipes fossem exibidos pela MTV, janela privilegiada da música contemporânea naquela época. Essa presença foi notada.¹³ Em 1999, *Notícias de uma guerra particular* de João Moreira Salles traz para o Festival Internacional de Documentários e para a TV a cabo uma pauta que continua reverberando.¹⁴ Em 2001, a existência de uma nova vertente na filmografia contemporânea motiva ciclo de debates sobre “Linguagens da Violência”.¹⁵

-
- 12 J. L. Vieira, “Cidades brasileiras na globalização: Michael Jackson e o corpo transnacional” (trabalho apresentado no colóquio Representações da Metrópole: Brasil/França CEM/ECA-USP, São Paulo, 2004).
 - 13 I. Bentes, “Videoclipe, Cinema e Política,” in Admirável Mundo MTV Brasil, ed. M. G. E. R. M. Pedroso (São Paulo: Saraiva, 2006).
 - 14 E. Hamburger, “Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174,” in O Cinema do Real, ed. A. E. M. D. G. M. Labaki (São Paulo: Cosac Naif, 2005).
 - 15 Rubens Machado Machado, “Espaços de exclusão e violência no cinema e na TV brasileira,” (trabalho apresentado na primeira edição do Ciclo “Cultura e Sociedade”: São Paulo – As Linguagens da Violência, org. Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo, no Teatro SESC Pompéia, São Paulo, 14 set. 2001).

A partir de 2002 diversos filmes e programas de televisão, documentários e de ficção, apresentam sucessivas interpretações sobre a vida cotidiana em bairros populares. Em 2014, essa vertente mantém o fôlego. *Notícias* conta com a participação de Paulo Lins, que em 1997 publicou *Cidade de Deus*, romance produzido a partir de sua experiência como morador do complexo habitacional, elaborada por sua formação de pesquisador-assistente de Alba Zaluar. Filme e livro se associam a outros esforços e compõem uma vertente do chamado cinema da retomada, a qual é composta por filmes experimentais e industriais – em vídeo e em película –, programas de televisão, curtas, médias e longas metragens que circulam no cinema, na TV aberta e nas mídias digitais. A filmografia da quebrada faz parte desse *corpus* filmico complexo e heterogêneo, que consubstancia a força e a fraqueza dos espaços audiovisuais na definição e redefinição dos contornos da democracia brasileira.

A partir de iniciativas esparsas nas décadas de 1980 e 1990, o novo milênio se inicia com um *boom* inédito da temática no audiovisual brasileiro. A explosão na filmografia sobre o povo, que emerge no início do século XXI, desloca o trabalho de Eduardo Coutinho. Depois de *Santo Forte*, o diretor, que penetrava com originalidade as paisagens populares urbanas do Rio de Janeiro, ainda fez *Babilônia 2000*. Sua pesquisa se volta, então, para o universo de classe média em *Edifício Master* (2004), e para sucessivas elaborações sobre alteridade e encenação, das quais a opção radical pelo cenário do teatro vazio em *Jogo de Cena* (2007) talvez tenha sido o ápice de uma pesquisa ética e estética.

Filmes que abordam situações populares se diversificam e incorporam também filmes feitos por realizadores populares. Ao romper a relativa invisibilidade a que estavam condenados cidadãos pobres, paisagens populares, negros, colocaram em questão as formas da expressão audiovisual de certas paisagens humanas. Visibilidade como, onde, de quem e para quem? Quais formas visuais podem abrir possibilidades e quais simplesmente reiteram situações sem porvir?

É possível reconstituir uma sequência de interlocuções fílmicas: um filme discute com outro, apresentando pontos de vista discrepantes.

A repentina hipervisibilidade levanta questões éticas e estéticas no plano da crítica, mas também dos próprios filmes. Uma sucessão de obras enfrenta o desafio de falar sobre o horror, aquilo que não pode ser pronunciado sem ser reforçado ao mesmo tempo. Nos termos de Walter Benjamin, a questão é como desarticular aquilo que parece dado. Como gerar estranhamento em vez de identificação?

A questão posta pela teoria crítica ganha uma versão empírica no debate contemporâneo brasileiro. Um debate que atualiza perguntas como: para o valor da obra, qual a importância do pertencimento do realizador ao grupo sobre o qual ela ou ele fala? É possível pensar uma relevância social que não se expresse no plano estético? Qual o estatuto do tema na avaliação de uma obra? Como delimitar o universo de filmes e vídeos que merecem tratamento crítico? Como comparar obras de faturas tão diferentes como um vídeo experimental exposto em galerias e exposições de arte, um filme de grande público e um vídeo feito em uma oficina em um bairro popular?

Essa digressão, para voltar à produção das Quebradas, vai se afirmando em busca de alternativas estéticas. Como falar sobre esse universo sem reproduzir os estigmas que alimentam a discriminação, que impedem a interrupção de um ciclo vicioso?

Em 2001, as Oficinas Kinoforum iniciam um trabalho de sensibilização audiovisual em São Paulo, que rapidamente agitaram diversas paragens paulistas.¹⁶ Outros projetos se desenvolvem no Brasil com marcos institucionais diferentes: uns se associam a movimentos populares, outros a instituições de pesquisa, outros ainda a associações comunitárias. Ao longo dos anos essas experiências cresceram em direções diferentes. Uns núcleos sobreviveram, outros não, e alguns se dividiram.

16 G. F. Cota, “Cinema de quebrada: oficinas Kinoforum de realização audiovisual na periferia de São Paulo” (dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007). Ver também Z. Carvalhosa, Vanessa Reis e Lisandra Wagon de Almeida, ed., *Vi Vendo... História e Histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum* (São Paulo: Kinoforum, 2011).

A produção desses núcleos tangencia a universidade e a crítica acadêmica. As interseções e tensões produzem faíscas, às vezes, produtivas. A presença de Guile Martins – cineasta formado pela USP, diretor de *Cañoa quebrada* e *Licuri Surf*, atualmente mestrando na Universidade Federal de Goiás – na equipe de *Branco sai, Preto fica*, sendo responsável pela montagem, sugere o potencial desses curto-circuitos, ao mesmo tempo que fortalece a interrogação: Cinema da Quebrada?

A universidade acompanha esse movimento de maneira fragmentada. Ex-alunos, alunos de graduação e de pós-graduação e professores se dedicam a experiências da educação audiovisual democrática. Em 2005, participantes dos coletivos Cine Favela de Heliópolis; Filmagens Periféricas e Joinha Filmes, ambos de Cidade Tiradentes; movimento Mudança com Conhecimento Cinema e Arte (MUCCA) do Jardim São Luiz, na região do Capão Redondo, zona sul da capital paulista; o setor de Formação Política, Cultura e Educação do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST); Escola Livre de Cinema de Santo André; FABICINE – Centro de Cidadania e Juventude da Favela do Sapo; Arroz Feijão Cinema e Vídeo, núcleo da COHAB Taipas; Cine Becos e Vielas do Jardim Ângela, também na região do Capão Redondo; Cinezaguaiá da COHAB de Carapicuíba, compartilharam seus trabalhos e experiências com professores e estudantes de graduação e de pós-graduação na ECA, em um curso meu. No ano seguinte fizemos o movimento contrário, deslocando o curso para as escolas na periferia, onde projetávamos os filmes seguidos de discussões.¹⁷ A ideia do curso era promover interlocuções que continuavam nas mostras do CINUSP.

17 A ação se deu no interior do projeto Rede de Telas de Auxílio à Pesquisa, financiado pela Fapesp. Foi apresentada na SOCINE em 2006, resultando nas publicações E. Hamburger e M. A. Ramos, “Cinema Contemporâneo e Políticas da Representação de e na Urbe Paulistana,” in São Paulo: Novos Percursos e Atores, org. L. M. Kowarick e E. Marques (São Paulo: 34, 2011); E. Hamburger, L. C. Hercules e M. A. Ramos, “Cine contemporâneo y políticas de la representación de la (y en la) urbe paulistana,” in Miradas Cruzadas: Sociedad, política y cultura, org. L. M. Kowarick e E. Marques (Quito: OLACCHI, 2011).

Além dos trabalhos já citados, vale mencionar também as teses de Gustavo Souza¹⁸ e Moira Toledo,¹⁹ entre outros.

O trabalho de Rose Satiko, em forma fílmica e escrita, registrou os dilemas das relações entre os cineastas emergentes da quebrada e a pesquisa acadêmica. As realizações da autora, sistematizadas em artigo também publicado neste volume, buscam construir conhecimento de forma compartilhada.²⁰

Algumas realizações audiovisuais – como *Defina-se* (2002) de Daniel Hilário, *O Último da Fila* (2003) de Éder Augusto e *Videolência* (2009) do coletivo NCA, entre outros – sugerem potência formal. No Rio de Janeiro e em São Paulo ocorreram experiências mais institucionalizadas como *5 x Favela agora por nós mesmos* (Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos e Luciana Bezerra, 2010), por exemplo. O filme explicita a questão da autoria. O projeto mostra que, décadas depois, os moradores das comunidades abordadas pelo filme original – produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) – dispensam quem fale por eles. Cacá Diegues, diretor de um dos cinco curtas que compõem o longa de 1962, produziu a nova versão. O processo de feitura envolveu oficinas, seleção de roteiros e pessoas. O resultado revela pessoas e situações em pleno processo de integração social. A linguagem é clássica, comedida. Os roteiros, movidos por relações de causa e efeito, funcionam como contra plano aos filmes que reafirmam o cenário de violência e pobreza. Conhecemos, a cada filme, o ponto de

-
- 18 G. Souza, “O ponto de vista no documentário,” *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 40 (2013b): 167-177; Idem, “Distanciamento e aproximação entre estética e política no cinema de periferia,” *Contracampo* 27 (2013a): 89-105; G. Souza, “Experimentação da narrativa em documentários de periferia,” *Culturas Midiáticas IV* (2011): 1-10; G. Souza, “O ponto de vista político no cinema de periferia,” *Galáxia* 12 (2012): 115-126.
- 19 M. Toledo, “Educação Audiovisual Popular no Brasil – Panorama 1990-2009” (tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2010).
- 20 *Cinema de quebrada* (2008, Rose Satiko Hikiji); *Lá do Leste* (2010, Rose Satiko Hikiji); Rose Satiko Hikiji, *Lá do Leste – Uma etnografia audiovisual compartilhada* (São Paulo: Humanitas, 2013).

vista de um morador da quebrada sobre os personagens do outro lado. Na escola de direito, na universidade pública, o estudante preto convive com o filhinho de papai – o *playboy* branco – viciado que o confunde com um traficante. O preto esforçado, talvez personagem premonitório, é o orador da turma. O funcionário da Light solitário acaba encontrando a solidariedade dos moradores do morro na véspera do Natal. Há ironia nas pequenas crônicas, que não buscam potência estética nem a atitude programática dos filmes dos anos 1960. O ponto de vista especifica o interesse desses curtas que no entanto não se estabelecem esteticamente – será isso um problema?

Branco sai, preto fica se coloca de maneira diferente nessa vertente temática. O filme insiste em trazer à tona um caso aberrante de violação de direitos. Há reivindicação de reparação na rememoração e na denúncia. Os personagens dispensam sentimentos de pena, pois suas trajetórias são de superação, mesmo nos espaços de Ceilândia, exibidos de maneira a salientar sua potência.

Não há entrevistas no documentário. Não há câmera na mão ou imagem tremida, linguagem que se tornou clichê nessa vertente da filmografia contemporânea. Os planos são longos e estáveis. A duração é parte do jogo: a locomoção difícil de um cadeirante, que manteve sua capacidade de se transportar sozinho graças a equipamentos especiais que não destoam do local. São equipamentos que parecem construídos por inteligências de lá.

O filme é econômico em personagens e dispensa suas interações domésticas. Markim, o homem da sequência inicial, aparece sempre sozinho, seja em sua casa, na varanda ou no porão, seja em trânsito, dirigindo seu carro especial ou entrando em casa no elevador panorâmico. Shockito, seu companheiro de infortúnio, perdeu uma perna do joelho para baixo e anda graças a uma prótese. Shockito vive com uma mulher, cuja presença é sinalizada somente pela voz.

Muitos dos filmes de ficção na filmografia sobre favelas flertam com o documentário, tendo no registro documental uma espécie de âncora que garante a verossimilhança da narrativa. O filme de Adirley Queirós inverte esse registro, documentário que se quer ficção. Aqui, a ficção enfatiza o peso do absurdo, ao mesmo tempo que expressa a possibilidade da

imaginação transformadora. A duração dos planos e a montagem hábil de espaços, que não se entregam de imediato, sugerem a presença criativa da imaginação na reconfiguração da vida dos personagens.

Shockito teve a perna amputada depois de ela ser esmagada pela cavalaria, nos idos dos anos 1980. Hoje a sua oficina também está em um espaço intrigante: perto do trem e aberta, sem paredes, no segundo andar de uma laje com vista para os telhados locais. Um ateliê de próteses. Pedacos de braços e pernas. Ele faz manutenção, sugere membros adequados a outros mutilados dessa guerra que, afinal, não é tão particular. Ceilândia provavelmente está entre os lugares visitados por MV Bill para o seu *Falcão, meninos do tráfico* (2006). As imagens de próteses lembram os filmes do Vietnã com veteranos mutilados, as guerras mundiais. Shockito manuseia um braço, demonstrando os movimentos da mão. Nesse gesto identifiquei a prótese do avô que não conheci, mas que foi ferido na Primeira Guerra Mundial. Um alemão em terras francesas.

Shokito se move lentamente. Quando está vestindo calças compridas, seu problema físico pode passar despercebido. Acompanhamos seu perambular até chegar à sua casa. A arquitetura de autoconstrução, que é parte do mistério do filme, vai se revelando aos poucos. A certa altura percebemos que aquele ruído do motor no primeiro plano é do elevador panorâmico, instalado na fachada da casa, que leva Markim ao andar onde ele mora. Não sabemos o que há no andar térreo. Na casa de Shockito o mistério também existe. Ele sobe e desce, sem que a planta se esclareça por inteiro.

A bomba, que os amigos preparam do passado para explodir no presente, é o próprio filme: a informação que pode abalar alguma estrutura profunda, ainda encoberta. Um abalo que pode resultar em alguma reparação e transformação. Os efeitos são toscos como o caráter labiríntico da arquitetura de autoconstrução, que marca a paisagem da cidade satélite à margem do monumento modernista. Os espaços não se entregam, mas sugerem. Os fatos que se apresentam, mas se dão a perceber.

Um filme de baixo orçamento, uma ficção científica que não conta com os cada vez mais sofisticados efeitos especiais de pós-produção que

o cinema industrial disponibiliza. Nem por isso o filme recusa a magia do cinema. Talvez o filme pudesse prescindir de alguma das sequências reiterativas do agente solitário em sua nave-contêiner iluminada por efeitos de luz de baile, e chacoalhada por fora para sugerir movimento. Mas a reverência à imaginação dos personagens dessa viagem se associa a outras viagens. As alusões são muitas: por exemplo, podemos pensar em *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, filme de 1968 de Stanley Kubrick, em uma viagem no tempo e no espaço sideral, a anos-luz de distância da Terra, o personagem se encontra consigo mesmo – passado e futuro. Kubrick imaginou um futuro em que viagens intergalácticas levam a humanidade ao seu próprio reencontro, antecipando o esgotamento da ansiedade modernista pela busca incessante por domesticar o desconhecido, este situado cada vez mais longe em um infinito que é sucessivamente atualizado no espaço sideral, o cineasta visionário nos trazia de volta a nós mesmos – não como indivíduos isolados, mas como uma espécie esgarçada por séculos de “evolução”.

No caminho do rap, mas para além da denúncia, e no caminho da sugestão de convenções próprias, há aqui ação concreta de ampliação do escopo do espaço público virtual pela via do manuseio imaginativo das técnicas e convenções do cinema. Um cinema que busca na magia tosca alguma transcendência, ou para usar Deleuze, uma fabulação que sugere devires.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Branco sai, Preto fica (2013, Adirley Queirós)

Cinema de quebrada (2008, Rose Satiko Hikiji)

Lá do Leste (2010, Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bentes, I. “Videoclipe, Cinema e Política.” In *Admirável Mundo MTV Brasil*, editado por M. G. E. R. M. Pedroso. São Paulo: Saraiva, 2006..

Bernardet, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Caldeira, T. “‘I came to sabotage your reasoning!’ violence and resignifications of justice in Brazil.” *Law and Disorder in the Post-Colony*, edited by J. A. J. C. Comaroff. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Carvalho, Z., Reis, V., e Almeida, Lisandra Wagon de ed. *Vi Vendo...História e Histórias de 10 anos de Oficinas Kinoforum*. São Paulo: Kinoforum, 2011.

Cota, G. F. “Cinema de quebrada: oficinas Kinoforum de realização audiovisual na periferia de São Paulo.” Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2007.

Hamburger, E. “Políticas da Representação: Ficção e Documentário em *Ônibus 174*.” In *O Cinema do Real*, editado por A. Labaki. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

Hamburger, E., e Ramos, M. A. “Cinema Contemporâneo e Políticas da Representação de e na Urbe Paulistana.” In *São Paulo: Novos Percursos e Atores*, organizado por L. M. Kowarick e E. Marques. São Paulo: 34, 2011a.

Hamburger, E., Hercules, L. C., e Ramos, M. A. “Cine contemporâneo y políticas de la representación de la (y en la) urbe paulistana.” In *Miradas Cruzadas: Sociedad, política y cultura*, organizado por L. M. Kowarick e E. Marques. Quito: OLACCHI, 2011.

Hikiji, R. S. *Lá do Leste – Uma etnografia audiovisual compartilhada*. São Paulo: Humanitas, 2013.

Machado, R. “Espaços de exclusão e violência no cinema e na TV brasileira.” Trabalho apresentado na primeira edição do Ciclo “Cultura e Sociedade”: *São Paulo – As Linguagens da Violência*, organizado pelo Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo, no Teatro SESC Pompéia, São Paulo, 14 set. 2001.

Souza, G. “Experimentação da narrativa em documentários de periferia.” *Culturas Midiáticas IV* (2011): 1-10.

Souza, G. “O ponto de vista político no cinema de periferia.” *Galáxia 12* (2012): 115-126.

Souza, G. “Distanciamento e aproximação entre estética e política no cinema de periferia.” *Contracampo 27* (2013a): 89-105.

Souza, G. “O ponto de vista no documentário.” *Significação: Revista de Cultura Audiovisual 40* (2013b): 167-177.

Toledo, M. “Educação Audiovisual Popular no Brasil – Panorama 1990-2009.” Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2010.

Vieira, J. L. “Cidades brasileiras na globalização: Michael Jackson e o corpo transnacional.” Trabalho apresentado no colóquio Representações da Metrópole: Brasil/França, organizado pelo CEM/ECA-USP, São Paulo, 2004.

Xavier, I. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



O SALTO DO TIGRE – UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO AO FILME A VIZINHANÇA DO TIGRE DE AFFONSO UCHOA

Clarisse Alvarenga

*Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros estão nomes de reis.
Arrastaram eles os blocos de pedra?
E a Babilônia várias vezes destruída –
Quem a reconstruiu tantas vezes? [...]
A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
Quem os ergueu? Sobre quem
Triunfaram os césores? [...]
Cada página uma vitória.
Quem cozinhava o banquete?
A cada dez anos um grande homem.
Quem pagava a conta?
Tantas histórias.
Tantas questões.*

BERTOLD BRECHT

Na cultura oriental, o tigre é um animal, a um só tempo, admirado e temido. Suas listas são um símbolo da mistura de dois princípios fundamentais: o *yin* (associado ao fraco, ao branco, ao feminino) e o *yang* (o forte, o preto, o masculino). Nesse caso não há uma hierarquia moral entre os dois

fundamentos. Nenhum deles é superior ou inferior ao outro. A partir dessa diferença mantida na igualdade – oposição irreduzível – são deflagrados os processos de transformação, que dão origem à vida e ao universo.

Cá entre nós, do outro lado do mundo, garotos que vivem no bairro Nacional, em Contagem, cidade industrial localizada próxima a Belo Horizonte (MG), inventam cotidianamente formas de viver em uma sociedade na qual a diferença é negada, excluída, isolada, quando não é deliberadamente exterminada. Vivendo a juventude, uma fase da vida em que se tornam sujeitos de sua própria transformação, eles esculpem suas formas-de-vida, nas brechas que abrem para si: a experiência do grafite, do skate, da droga, das armas, do funk, e também das frutas roubadas no quintal do vizinho, das tatuagens feitas com *liquid paper*, dos afetos e do trabalho. Eis a matéria que Affonso Uchoa, de 29 anos, transforma em cinema no seu segundo longa-metragem, o filme *A vizinhança do tigre*. O seu longa de estreia foi *Mulher à tarde* (2010).

Rodado de fevereiro de 2009 a dezembro de 2013, *A Vizinhança do tigre* conta com a atuação de Juninho, Menor, Neguinho, Adilson e Eldo, falecido durante as filmagens e a quem o filme é dedicado. Diante da câmera, eles encenam a própria vida sendo transformada por eles.

Durante um ano, foram feitas gravações sem roteiro prévio. Quando já havia cerca de 30 horas gravadas, Affonso escreveu um roteiro juntamente com o correalizador João Dumans, elaborando cenas a partir daquilo que fora filmado na primeira fase. Esse primeiro material, no qual o diretor acompanha o cotidiano de seus personagens, é encaminhado para o terreno da ficção. Daí em diante foram mais 100 horas de filmagens.

Apesar de guardar uma relação de “vizinhança” com seus personagens, afinal Affonso foi criado ali entre os garotos, em momento algum ele evidencia o processo do seu filme reflexivamente nas cenas ou mesmo em retrospecto, na montagem. A proximidade não é narrada, mas certamente é constitutiva de cada um dos planos filmados, o que se percebe no extremo cuidado para posicionar a câmera e compor o quadro nas diversas situações. Certamente, a observação que faz parte da proximidade, que também foi construída no tempo estendido das filmagens, na elaboração

de cada uma das cenas por meio do roteiro, e que se irradia na temporalização dos planos, na sua decupagem primorosa.

Se ele mantém o pé no bairro onde se criou, ele também frequenta a história do cinema. É nítido o rigor formal como trata cada detalhe que envolve as falas, os cantos, as vozes, os gestos e os olhares de cada um deles. Aprendeu com os grandes mestres da narrativa cinematográfica (clássica e moderna) como escutar, como observar, como enquadrar, como montar. Tornou-se narrador capaz de traduzir ao seu modo cada um dos instantes ali vividos e partilhados pelo grupo.

POLÍTICA DAS IMAGENS

Algo da política desse cinema feito em Contagem encontra ressonância naquilo que Jacques Rancière descreve nos filmes do cineasta português Pedro Costa. Lá e aqui a política do cinema não se restringe ao fato de o cineasta se dirigir aos pobres, nem ao fato de inscrever a vida dos miseráveis dentro de uma paisagem capitalista contemporânea da qual estão expropriados. O que está em jogo tampouco é uma evocação de outro futuro mais justo para o coletivo filmado ou a possibilidade de lançar mão formalmente da precariedade das vidas filmadas para transformá-las em objetos artísticos. Após descartar essas várias acepções interpretativas do político, Rancière volta a indagar: “que política é essa que toma como seu dever registrar, durante meses e meses, os gestos e as palavras que refletem a miséria de um mundo?”¹

O cineasta não estaria ali apenas para fazer um novo filme mas para “ver viver os seus habitantes”, “ouvir-lhes a palavra”, “apreender-lhes o segredo”. O fundamento, o princípio desse cinema político está dado, portanto, na relação, na diferença. O gesto de filmar não se justifica dentro de uma lógica que apresente uma finalidade qual seja a necessidade de

1 Jacques Rancière, “Política de Pedro Costa,” in *Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa: Orfeu Negro, 2009), 55.

fazer um filme. Fazer o filme é, nesse caso, algo anterior a fazer um filme. Afinal, a imagem não pré-existe ao mundo, nem é uma decorrência dele. Trata-se de um cinema (o de Pedro Costa e o de Affonso Uchoa) em constante devir e que, por isso, permite ensaiar diversas relações entre a vida e a imagem, o mundo e o cinema. A concepção de imagem que está em jogo aí é, portanto, uma imagem que não pré-existe ao mundo, nem é uma decorrência dele. A imagem e o mundo estão em constante relação, um nunca sobrepondo o outro. Justamente porque está em jogo uma concepção de mundo sem fundamento nem finalidade, um mundo que devém, tal como a imagem.

CINEMA E HISTÓRIA

Na maneira como filma, sempre de perto e concedendo tempo para que seus personagens se expressem, Affonso parece conferir um caráter de testemunho para cada um dos planos por ele filmados. Tendo constituído um extenso arquivo de imagens, ele consegue citar o passado. Esse procedimento pode ser aproximado àquilo que Walter Benjamin diz na Terceira Tese, contida em suas *Teses sobre a história*.

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só a humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma *citation à l'ordre du jour* – dia que é justamente o do Juízo Final.²

2 Walter Benjamin apud Michel Löwy, “Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’ de Walter Benjamin” in *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”* (São Paulo: Boitempo, 2005), 54.

O filme de Affonso se aproveita dos mais variados materiais – o documentário e a ficção, aquilo que se considera a alta e a baixa cultura, a história do cinema e a experiência vivida por seus personagens – e com isso ele consegue narrar, contar a história. Mas, não se trata simplesmente de contar uma história, mas de inserir essa história narrada na história dos seus espectadores, projetando-a. Assistir *a Vizinhança do tigre* é ver sua vida ser marcada com a força das experiências vividas por seus personagens. Não há como sair do filme sem carregar na memória cada um deles.

Esse encontro das histórias dos seus personagens com as histórias de cada um de seus espectadores, talvez seja um dos saltos que o filme consegue dar. Assim, Affonso consegue vincular a vida de seus espectadores com a vida de seus personagens e inseri-los dentro da história. O grande salto do tigre é o salto de que havia falado Walter Benjamin. É o salto no tempo, que parte do passado (presente da experiência vivida que se torna citável) para se projetar ao futuro. *A vizinhança do tigre* é certamente um salto. Salto do tigre “sob o céu livre da história”.³

3 Ibid., 119.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A vizinhança do tigre (Affonso Uchoa, 2013)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Löwy, Michel. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005.

Rancière, Jacques. “Política de Pedro Costa.” In *Cem Mil Cigarros*. Os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

LUTO COMO MÃE E AS POLÍTICAS DE AUTORREPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Maria Beatriz Colucci e Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos

Tratamos aqui de refletir como os documentários brasileiros que se utilizam de procedimentos de autorrepresentação, construídos a partir de iniciativas de organizações da sociedade civil, em escolas de audiovisual, associações comunitárias e outros espaços similares, sejam elas resultados de pesquisas sociais ou projetos culturais, podem ser vistos como exemplos privilegiados para pensar o cinema como espaço de ação política e transformação. Acreditamos que, para além da proposta de autorrepresentação, tais filmes podem interferir na realidade vivida, dando visibilidade a problemas sociais e transformando a vida de quem deles participa ou discute, estimulando a construção de representações mais plurais e menos estereotipadas, bem como atitudes de enfrentamento crítico para outros grupos e comunidades. Para esta reflexão, dialogamos com diversos estudos, das teorias do cinema e da comunicação, passando pelos estudos culturais e sociais, num entrecruzamento de abordagens reunidas para contribuir com a reflexão sobre a produção audiovisual brasileira, propósito maior desta pesquisa, vinculada ao curso de graduação em Audiovisual, da Universidade Federal de Sergipe (Ufs).

Sabemos que no Brasil dos anos 2000, num momento de grande expansão da produção documental, se ampliaram, também, principalmente junto aos movimentos sociais, os espaços de construção audiovisual

coletiva, em que comunidades e grupos passam a produzir suas próprias representações imagéticas. Tais processos de construção da comunidade sobre sua realidade cotidiana são, sem dúvida, experiências singulares, estimulando a elaboração de novas representações daqueles “[...] que eram – e são ainda – os objetos clássicos dos documentários convencionais, indivíduos de um modo geral apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens”¹.

Entendemos que esses processos compartilhados enquadram-se numa disputa “pela definição dos assuntos e personagens que ganharão expressão audiovisual”² e, nesse sentido, o cinema assume um papel cada vez mais relevante, visto que as produções cinematográficas circulam em diferentes mídias e dispositivos, e aumenta progressivamente a produção de obras audiovisuais e o consumo doméstico, em qualquer lugar do mundo, graças às tecnologias digitais.

Para Hamburger³, em texto sobre as políticas de representação em *Ônibus 174*, o controle das representações assume no Brasil “significados específicos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social”. É necessário, portanto, incorporar, especialmente nos filmes documentários, a discussão sobre as estruturas sociais, ‘dando voz’ a diferentes sujeitos sociais e, nesse sentido, os filmes podem ser vistos como uma “etnografia discreta”, conforme preconizado por Ismail Xavier⁴.

Consideramos que os filmes podem ser vistos desta forma na medida em que identificamos, em seu processo de construção, uma observação

-
- 1 Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008), 38.
 - 2 Esther Hamburger, “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente,” *Novos Estudos* 78 (2007).
 - 3 Idem, “Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*,” in *O cinema do real*, org. Amir Labaki e Maria Dora Mourão (São Paulo: Cosac Naify, 2005), 197.
 - 4 Mário Sérgio Conti, “Ressentimento e realismo ameno – entrevista com Ismail Xavier.” *Folha de S. Paulo*, 3 dez., 2000.

etnográfica “centrada na construção de um olhar compartilhado, resultante da interação e do confronto entre universos culturais distintos”⁵, característica nem sempre visível no próprio filme, remetendo, por sua vez, aos processos específicos de sua realização.

É o antropólogo e cineasta Jean Rouch a inspiração maior dessa proposta de uma ‘observação compartilhada’ que hoje motiva um grande número de pesquisadores, destacando-se no Brasil o trabalho de Rose Satiko Hikiji e suas reflexões sobre as experiências de produção audiovisual e o ‘cinema de quebrada’, nas quais vem consistentemente e constantemente reelaborando sua investigação sobre as autorrepresentações.⁶ Um importante panorama dessas produções, com contribuição significativa ao tema do ‘cinema de periferia’, foi feita também pela tese de Gustavo Souza.⁷ Não nos atentaremos aqui na diferenciação dos termos considerando os suportes e formatos, tratando o cinema como conceito que pode incluir outros produtos audiovisuais. Ressaltamos, entretanto, que essa pesquisa se deteve nos documentários que constam na base de dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine).

Certamente essa tendência de autorrepresentação nos documentários brasileiros contemporâneos já foi identificada em diversos estudos, sendo relacionada ainda às possibilidades abertas pelas tecnologias digitais e pelas leis de incentivo, considerados os grandes agentes viabilizadores de projetos audiovisuais deste porte.⁸ Porém, ainda dominam, nesses,

5 Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha. *Antropologia e imagem* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006), 51.

6 Cf. Rose Satiko G. Hikiji, *Sentidos da imagem na quebrada e na etnografia*. 12º Encontro Nacional da Anpocs, 2011. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/antropologiacompartilhada/blog/?page_id=19>.

7 Gustavo Souza, “Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política” (tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011).

8 Cf. dentre outros: Lins e Mesquita (2008). Também muito já se discutiu sobre conceitos como os de documentários de busca (Bernardet 2005), filmes-dispositivo (Migliorin 2010), além de outros trabalhos que questionaram os conceitos de representação e identidade no documentário brasileiro recente (Menezes 2004; Hamburger 2005; Guimarães 2006).

as narrativas da região Sudeste e, especialmente, dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Temos aí, então, um longo caminho a percorrer, para que outras histórias de outras regiões possam se materializar e se tornarem visíveis.

A PESQUISA:

ENTRE AS MEMÓRIAS FAMILIARES E O ENGAJAMENTO SOCIAL

Como dito, chegamos ao filme *Luto como mãe*, que servirá aqui de ilustração para o argumento pretendido, através de projeto de pesquisa que investigou a autorrepresentação nos documentários brasileiros contemporâneos produzidos de 2000 a 2012. A partir dos relatórios de mercado disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (Oca/Ancine), foi realizado levantamento fílmico que contabilizou as produções documentais lançadas no período, correspondentes a 35,8% do total. Uma pequena parcela destes filmes apoiou-se na ideia de autorrepresentação (6,5%), seja esta delimitada pela negociação de sentidos do diretor com um grupo, ou pela atuação do próprio diretor como personagem ou narrador de uma história que remete ao universo de suas experiências pessoais e memórias afetivas. Definimos, concordando com Alvarenga e Hikiji⁹ que, para que o filme seja tomado como autorrepresentação, é preciso que o próprio autor possua experiências compartilhadas pelos membros do grupo que está retratando, existindo, portanto, uma “espécie de permeabilidade entre autor e objeto”, em que o tema do *documento* é o tema da sua própria vida.

Assim, a delimitação da amostra, a partir de análise sinóptica, resultou na seleção de 18 filmes, organizados em duas categorias de análise. Uma primeira intitulada “*Em nome si, do pai e da família*”, reuniu os

9 Clarisse Alvarenga e Rose Satiko G. Hikiji, “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia,” *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades 8* (Periferia), 1 (2006), 197.

“documentários de busca”¹⁰, que narram histórias pessoais, advindas do universo familiar dos diretores. Uma segunda categorização foi intitulada “*Políticas de autorrepresentação*” e referiu-se aos filmes que, além disso, explicitaram vínculos de engajamento social, enfatizando os dispositivos criados para construção e/ou montagem.¹¹ Na análise, observamos uma forte concentração das produções nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (89%), sendo o estado de SP responsável por mais da metade delas (61%). Fora desse eixo somente encontramos dois filmes: *Walachai*, de Rejane Zilles, sobre uma comunidade de descendentes de alemães próxima a Porto Alegre, e *Corumbiara*, de Vincent Carelli, produção pernambucana do Vídeo nas Aldeias.

Essa segunda tendência ou categoria, que chamamos aqui ‘políticas de autorrepresentação’ e aparece num menor número de filmes, é o foco deste trabalho, por acreditarmos que apresenta grande potencial transformador: “quando o diretor compartilha com o sujeito filmico a construção de sentido, manifesta uma posição política”, como analisa Bernardet¹², e disso podem resultar ações individuais e/ou coletivas de intervenção direta na realidade.

Ao propor o recorte dos filmes para análise, consideramos que as experiências de autorrepresentação entendem todo o processo de produção

10 Jean-Claude Bernadet, *Cineastas e imagem do povo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

11 Os filmes, conforme organizados nas categorias de análise propostas: A) *Em nome de si, do pai e da família* - Rocha que voa (Eryk Rocha); Passaporte húngaro (Sandra Kogut); 33 (Kiko Goifman); A Odisséia Musical de Gilberto Mendes (Carlos Mendes); A Mochila do Mascate (Gabriela Greeb e Antônio Ratto); Person (Marina Person); O Mundo em Duas Voltas (David Schürmann) O Diário de Sintra (Paula Gaitán); Samba que Mora em Mim (Geórgia Guerra-Peixe); Diário de uma busca (Flavia Castro); Constantino (Otavio Cury); Marighella (Inês Grinspum Ferraz); *Walachai* (Rejane Zilles). B) *Políticas de autorrepresentação* – O prisioneiro da grade de ferro (Paulo Sacramento); Do Luto à Luta (Evaldo Mocarzel); Santiago (João Moreira Salles); Luto como mãe (Luis Carlos Nascimento); *Corumbiara* (Vincent Robert Carelli).

12 Jean-Claude Bernadet, *Cineastas e imagem do povo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), 126.

do filme como possibilidade de construção compartilhada, desde a elaboração do roteiro até a montagem, pensando também no espectador que, ao final, articula e interpreta os pontos de vista apresentados. Se os documentários sempre defendem uma argumentação sobre a realidade histórica, tal como elucidado por Nichols¹³, os próprios procedimentos de autorrepresentação são indicadores, nesse estudo, da argumentação pretendida. Assim, damos foco às experiências que vão além do filme, como projetos que transcendem a obra audiovisual e colocam em relação identidades sociais construídas e temas considerados urgentes, a partir da participação ativa dos sujeitos fílmicos desde a criação do argumento até a discussão do produto filme, seja pelos participantes ou espectadores.

LUTO COMO MÃE

O documentário *Luto como mãe* de 2009, de Luís Carlos Nascimento, incorpora, desde sua concepção, alternativas de participação coletiva e construção compartilhada. Não pretendemos fazer uma análise fílmica, no sentido estrito do termo, mas levantar elementos que contribuam com a discussão do filme como agente transformador. Esse processo parece indicar a necessidade de aproximação com as construções etnográficas¹⁴, e foi exatamente este o caso desse documentário.

A pesquisadora Tatiana Moura, do Observatório sobre Gênero e Violência Armada, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, explica que a ideia do documentário surgiu a partir de projeto de pesquisa-ação sobre mulheres e violência armada no Rio de Janeiro, realizado em parceria com o CESeC/Universidade Cândido Mendes. Em conjunto com as ações e pesquisas também foi produzido o livro *Auto de Resistência: relatos de familiares de vítimas de violência armada*, escrito por todas elas e com

13 Bill Nichols, *Introdução ao documentário* (Campinas, SP: Papyrus, 2005).

14 No sentido mais amplo definido na tese *Violência urbana e documentário brasileiro* (2007), e apoiado em Xavier (2000), de uma etnografia audiovisual.

histórias que são marcadas por vítimas brutalmente assassinadas e com um índice de impunidade alto.

[...] para as pessoas que vivem esse drama de perto, tais fatos não se encerram na tragédia em si. Seus efeitos se perpetuam no cotidiano da “sobrevivência”, seja pelo medo, pela impotência, pela desorientação ou pelas incontáveis dificuldades que apenas se iniciam quando as mortes começam a desaparecer dos noticiários. Em geral, são as mães – por vezes irmãs e esposas –, mais raramente pais e irmãos, que se embrenham pelos caminhos do Judiciário, na esperança de resgatar algum sentido da experiência traumática e no esforço, poucas vezes compensado, de punir os assassinos e tirá-los de circulação.¹⁵

Em 2006, o diretor Luís Carlos Nascimento, fundador do Nós do Morro, hoje Escola de Audiovisual Cinema Nosso, foi convidado a transformar em filme os depoimentos impactantes na pesquisa sobre a participação das mulheres nos números da violência. Moura, que assina o argumento e a produção executiva do filme, conta que, a partir das histórias de vida que foram relatadas por mulheres que tinham perdido os seus filhos em resultado de execuções sumárias no Rio de Janeiro, perceberam que essas vivências não podiam ser contadas somente pelos pesquisadores¹⁶:

Depois de apresentada a ideia ao grupo de mães, que imediatamente a aceitaram entusiasticamente, fizemos várias reuniões para entendermos que mensagens queriam passar através do documentário. Mas, acima de tudo, que mensagens não queriam passar. Assim, percebemos que existem outros filmes, livros, relatos, etc., que narram a morte dos seus filhos. Mas que muito poucos, se algum, narram as suas lutas. [...] Assim, pegando em três casos que

15 Tatiana Moura, Carla Afonso e Barbara M. Soares, *Auto de Resistência: relatos de familiares de vítimas de violência armada* (Rio de Janeiro: CECSec; 7 Letras, 2009), 12.

16 Para saber mais, conferir: Tatiana Moura, *Rostos invisíveis da violência armada: um estudo de caso sobre o Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007); Moura, Afonso e Soares, *Auto de resistência*.

foram, por elas, considerados representativos do grupo como um todo (em termos cronológicos, geográficos, de tipologia), tentámos contar, em conjunto (equipe técnica e o grupo de mães) as experiências de perda, de luto, os obstáculos, mas também as conquistas e o companheirismo que caracterizam todo este percurso, que parece não ter fim¹⁷

Desta forma, de 2006 a 2009, o diretor acompanhou oito personagens principais, mulheres que filmaram, dirigiram e roteirizaram suas narrativas de luta por justiça. Carla Afonso confirma a “participação de todos os personagens na definição de roteiro e na planificação de filmagens e pesquisa para a contextualização histórica”¹⁸. Para Nascimento¹⁹, o filme pretendia contar essas histórias, servindo “como fonte de informação para a sociedade e mobilização para a luta delas [mães], podendo desencadear ações vindas da sociedade, de mobilização colectiva”, podendo desencadear, a partir daí, uma mudança na realidade. Mas destaca que somente o filme, por si só, não conseguiria tanto.

Todo o trabalho de pesquisa que o CES e o Observatório sobre Género e Violência Armada (Universidade de Coimbra, Portugal) vem realizando em parceria com o CESEC (Universidade Cândido Mendes, Brasil) e todas as outras actividades paralelas que têm sido realizadas - o trabalho das promotoras legais, e a rede de apoio jurídico e psicológico, que lhes proporcionam uma justiça gratuita e o acompanhamento psicológico - vêm mudando pelo menos a realidade emocional delas, permitindo-lhes manter-se de pé lutando por justiça. Acho que isso já é um grande passo. O filme, assim como o livro que foi lançado em Julho, *Auto de Resistência. Relatos de familiares de vítimas de violência armada* (Editora 7 Letras), escrito coletivamente pelo grupo, vem

17 Pressbook. *Luto como mãe* (Rio de Janeiro: Cinema Nosso; TVZero; Jabuti Filmes, 2009), 13-14.

18 Ibidem, 126.

19 Ibidem, 123.

enriquecer esse trabalho, contando as suas histórias e tentando tirar de um lugar de invisibilidade pessoas que não podem ser invisíveis²⁰.

O diretor explicita seu vínculo ao tema e a relação deste com sua história de vida, e analisa que o mesmo contribuiu para entender o processo no qual sua família esteve inserida, após o assassinato de um tio por um policial militar em 1968. “Cresci acompanhando a dor de meus familiares e conhecendo as dificuldades de uma luta silenciosa por justiça, que travaram nos anos de chumbo em um Rio de Janeiro dominado pelas forças militares”²¹.

O filme ressalta o ocorrido em três chacinas – Mães de Acari (1990); Caso Via Show (2003) e Chacina da Baixada (2005), fazendo referências também à Chacina da Candelária (1994) e de Lins de Vasconcelos (2001). As histórias são apresentadas pelas próprias mães, e as falas são priorizadas, assim como as imagens que mostram o grupo de mães em ação, em passeatas, manifestações, julgamentos e homenagens, entremeadas a imagens de arquivo de jornais impressos e telejornais, em narrativas singulares que convergem para o mesmo foco: a morte de jovens, em sua maioria negros e pobres, por uma polícia truculenta, e a falta de uma política pública de segurança que não esteja voltada somente ao controle social. Aqui o filme, ao singularizar os casos, opera também numa convergência de narrativas que reforça seu argumento: denunciar a impunidade e manter viva a memória dos filhos, vítimas inocentes. O filme não fala das mortes violentas de jovens envolvidos com tráfico, por exemplo, mas de crianças e adolescentes que perderam as vidas em operações consideradas “autos de resistência”.

20 Ibidem, 123.

21 Ibidem, 122 123.



CONCEITOS EM MOVIMENTO: SOBRE REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES CULTURAIS

Uma primeira aproximação ao tema deste trabalho foi feita na tese ‘Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo’, apresentada ao PPG/Multimeios, Unicamp²². Um dos filmes analisados, *O prisioneiro da grade de ferro* (autoretratos), de Paulo Sacramento (2004), destacou-se pela busca de autorrepresentação. A discussão feita abordou o tipo de negociação realizada antes da produção do filme, entre diretor/equipe e detentos. Oficinas que antecederam o processo de produção do filme possibilitaram exercícios de autorrepresentação. O filme questiona qualquer mediação que não seja a da própria câmera, mas não negocia o processo significativo, ou seja, a produção de sentidos parte da visão e das escolhas do diretor. Assim, embora houvesse intenção documental e um estímulo

22 Maria Beatriz Colucci, “Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo” (tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, 2007).

à autorrepresentação, o ordenamento do sentido, na montagem, não foi posto em discussão.

Ao problematizar as autorrepresentações é preciso referenciar, também, o conceito de identidades culturais, e a ideia de que vivemos tempos em que os velhos referenciais cedem lugar a novas identidades híbridas e até contraditórias. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”²³. Não há, portanto, uma identidade fechada, mas sim um constante processo de identificação.

Nos estudos sociais, ressalta-se a crise da representação na pós-modernidade que questionou a relação entre pesquisador e sujeito pesquisado, a própria concepção de representação, a escrita e a autoridade sustentada pelas pesquisas antropológicas.²⁴ Assim, se a noção de identidade é fluida, a de representação também é relacional, construída na impossibilidade de uma oposição simplista entre a imagem de si e a imagem do outro: representam-se relações complexas que geram imagens multifacetadas, dinâmicas, e nem sempre delimitadas pelas fronteiras de identidades, pois referem-se às estratégias múltiplas de *ser* e *estar* no mundo. É a metáfora do “jogo de espelho”, conforme definida por Sylvia Novaes²⁵.

Para Menezes, o termo mais adequado para dar conta dessa complexa relação entre realidade e cinema seria o de *representificação*. Como algo que nos coloca em presença de relações, mais que na presença de fatos, a representificação nos permite ver os filmes como uma unidade, buscando sentidos nas *relações*, e não nos filmes em si mesmos:

23 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A, 2005), 13.

24 Cf. James Clifford and George E. Marcus, *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography* (San Francisco: University of California Press, 1986); Clifford, “Sobre a autoridade etnográfica,” in *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*, org. J. R. Gonçalves (Rio de Janeiro: UFRJ, 1998); Clifford Geertz, 2005.

25 Sylvia Caiuby Novaes, *Jogo de espelhos: imagens de representação de si através dos Outros* (São Paulo: Edusp, 1993).

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma representificação, como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme em projeção, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na relação, e não no filme em si mesmo. O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas.²⁶

O cinema, interligado à história do país, e caminhando lado a lado dos ciclos econômicos, políticos, sociais e culturais, é também o espaço onde se constroem e reafirmam as representações sociais do mundo. Mas é preciso ponderar que mesmo o mais compartilhado dos documentários, “ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo”²⁷, compreendendo, portanto, as inevitáveis restrições das representações. Este sim será um cinema engajado no mundo!

Concordamos com Bill Nichols que nosso engajamento neste mundo “é a base vital para a experiência e o desafio do documentário”²⁸, e com Comolli de que o filme documentário é que é, ele mesmo, engajado no mundo²⁹. No filme *Luto como mãe*, esse engajamento se manifesta de formas diversificadas, ficando, de certa forma, inscrito nas imagens: nos encontros impactantes dos pesquisadores, no vínculo criado entre o grupo de mães e a equipe, nas imagens em movimento, que acompanham a ação política, no choque e na emoção produzidos no espectador pela força das histórias, dos dramas pessoais e traumas pela perda violenta. Tudo

26 Paulo Menezes, “O cinema documental como representificação,” in *Escrituras da imagem*, org. Sílvia Caiuby Novaes et al. (São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004), 44.

27 Jean-Louis Comolli, *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (Belo Horizonte: UFMG, 2008), 173.

28 Bill Nichols, *Introdução ao documentário* (Campinas, SP: Papirus, 2005), 171.

29 Jean-Louis Comolli, *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (Belo Horizonte: UFMG, 2008), 102.

confirma o poder exercido por esse cinema engajado, que se oferece como um dispositivo aberto ao real.

O FILME COMO AGENTE TRANSFORMADOR

Se nas autorrepresentações se evidencia uma busca por eliminar os mediadores, afirmando somente a mediação da própria câmera, os filmes transformam-se em materializações estéticas de propostas políticas³⁰, reforçando o cinema como potência de transformação social e a arte como sistema de ação destinado a interferir no mundo e não somente produzir significações³¹.

Reconhecemos que os filmes e as narrativas construídas em redes de apoio, nas associações civis, em escolas de audiovisual, etc., permitem compartilhar novas dimensões à interpretação da história cultural, aprofundando a compreensão do universo simbólico³², permitindo interpretar, avaliar e criar experiências reflexivas críticas a partir da relação entre os diferentes saberes. Não que se defenda aqui a existência de uma “pureza” do olhar periférico, cujos discursos também estão carregados de demarcações políticas que reivindicam a constituição de um espaço para a periferia hoje no cenário da produção artística. Há de se estar atento para não “fetichizar a produção desses outros sujeitos do discurso, relacionados aos territórios da pobreza, nichos e guetos”, conforme alertou Bentes³³.

30 Cezar Migliorin, “5 x Favela - agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica,” *Devires* 7, 2, (jul./dez 2010).

31 Alfred Gell, *Art and Agency - an anthropological theory* (New York: Oxford: Clarendon, 1998).

32 Sylvia Caiuby Novaes, “O uso da imagem na antropologia,” in *O fotográfico*, org. Etienne Samain (São Paulo: Hucitec, 1998), 116.

33 Ivana Bentes, “Deslocamentos subjetivos e reservas do mundo,” in *Ensaio no real*, org. Cezar Migliorin (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010), 47.

Concordamos com Shohat e Stam³⁴, que o paradoxo contemporâneo, se levado ao extremo, parece implicar o fato de que ninguém pode mais falar por ninguém (e talvez nem por si mesmo), ou, ao contrário, de que qualquer um pode falar por todos:

Como pode o trabalho intelectual, artístico e pedagógico ‘lidar’ com o multiculturalismo sem defini-lo de modo simplista como um espaço onde apenas latinos podem falar de latinos, somente os afro-americanos sobre os afro-americanos e assim por diante, com cada grupo prisioneiro de sua diferença radicada?

Por isso é importante perceber a importância do foco nos discursos coletivos, em que as identidades e as experiências são mediadas, narradas, construídas em “espirais de representação e intertextualidade”³⁵. Daí podemos analisar o sentido dado pelos indivíduos através de suas práticas e representações, com base nas relações complexas que se dão entre as imposições e as reafirmações de identidade. Portanto, ao invés de perguntar quem pode falar devíamos perguntar como podemos falar juntos, misturar as vozes, dividindo e compartilhando as representações.

Tomando como base o sentido de mostrar as nuances sociais através de outros olhares – os dos sujeitos da experiência –, a autorrepresentação carrega em seu contexto a possibilidade de reconstruir e ressignificar nossa realidade, trazendo consigo uma tentativa de democratização das representações. Estas, que em geral, são historicamente construídas e carregadas de caricaturas:

[...] a questão crucial em torno dos estereótipos e distorções está relacionada ao fato que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação. A compreensão profunda desse processo exige

34 Ella Shohat e Robert Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica* (São Paulo: Cosac Naify, 2006), 446.

35 *Ibid.*, 451.

uma análise abrangente das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como suas platéias. Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação?³⁶

O espectador, também em processo relacional às identidades apresentadas e compartilhadas, que no documentário espera sempre argumentos sobre o mundo, também é posto em confronto com pontos de vista cada vez menos concludentes e mais interessados no próprio processo construtivo que confronta e une o individual e o social das histórias apresentadas. Cabe aqui o desafio colocado por Cezar Migliorin, de pensar os filmes como obras políticas que articulam uma possível intervenção crítica na realidade.

Pensar como as obras lidam com o extrafílmico, como trabalham a questão do ponto de vista e dos lugares de fala, como apresentam o filme como intervenor no real, como demandam o espectador, como gerem o descontrole – dos espaços e das vidas – e como entendem as potências da ficção e da escritura.³⁷

Se o cinema pode contribuir para discutir e questionar identidades culturais estabelecidas, os documentários autorrepresentados que tratam de questões sociais e dos espaços periféricos podem ser vistos como parte de um projeto que os antecede e transcende, e que tem como foco a intervenção. As vidas daqueles que participam do filme devem sair dali transformadas, como bem disse Migliorin, e também as vidas daqueles que assistem ao filme devem sair dali transformadas. É pensar o próprio cinema, os filmes e suas relações, como agentes de transformação:

A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. O real não deve ser

36 Ibid., 270.

37 Cezar Migliorin, “5 x Favela - agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica,” *Devires* 7, 2 (jul./dez 2010), 42.

respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como agente da transformação³⁸.

No caso de *Luto como mãe*, o destaque à fala dos ‘sujeitos fílmicos’ e a potência dos encontros e acontecimentos narrados inscrevem-se, como dito, nas imagens. Em suas filmagens, essas mulheres mostram como sua organização acarretou em maior entendimento sobre seus direitos e possibilitou o surgimento de outros movimentos e redes, baseados nas relações locais de solidariedade. Em contraponto à desesperança em relação à impunidade; trouxe a reflexão, uma percepção mais complexa das suas realidades e um questionamento do papel do poder público. Constatamos que esse processo de luta pela justiça conduziu a uma politização maior das envolvidas, no sentido de discernir que aquele esforço não era mais só pelos entes queridos, mas sim por uma mudança no cotidiano das periferias em que vivem.

Eu Vera Lúcia, que não era uma pessoa leiga de tudo, não sabia que eu podia entrar e sair da câmara dos vereadores. Eu falava - isso aí não é pra mim - entendeu? E aí depois a gente vai vendo os nossos direitos. Você tá dentro de uma comunidade, você não sabe que tem direitos, você sabe que tem deveres³⁹.

Assim, a luta ressignificou a vida das mães, em movimento de superação dos traumas. As marcas vão ficar para sempre, mas lutar é quase uma salvação. Lutar é uma forma de não precisar de remédios, diz uma das mães. Há um esforço de rememoração dos mortos pela comunidade, e uma preocupação e cuidado com os que ficam, como no campeonato de futebol organizado em homenagem aos mortos da Chacina da Baixada. Nos encadeamentos das falas e dos casos, percebemos certo agenciamento entre um passado traumático, de luto, um presente de luta e um futuro aberto

38 Jean-Claude Bernadet, *Cineastas e imagem do povo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), 75.

39 *Luto como mãe* (2010, Luís Carlos Nascimento).

ao imponderável, seja pelo ciclo de luta por punição e impunidade, seja por novos casos e novas mortes que continuam ocorrendo diariamente no Rio de Janeiro.

Notamos, ainda, que a relação com a câmera – o filme indica na primeira cena que não houve muita preparação para entrega da câmera ao grupo de mães-personagens – muda com o passar do tempo. E se não há o predomínio de uma preocupação estética, imperando ‘a estética do improviso’⁴⁰, há um entendimento que parece aumentar gradativamente, do que deve ser gravado, ou seja, da importância do papel da câmera no acompanhamento dos processos coletivos, principalmente. Como relata Afonso⁴¹, todo o processo vivenciado “resultou num empoderamento individual e coletivo”, a partir das vivências experimentadas. Em algumas situações, como na reconstituição do assassinato do filho Harry, feita por Márcia Jacinto, as imagens foram apresentadas como anexo à documentação processual, servindo para complementar as informações constantes no processo jurídico. Nascimento informa que, durante as filmagens, perderam o controle sobre o que as mães estavam fazendo.

A Márcia Jacinto, do Morro do Lins, na Cachoeirinha, fez a reconstituição do assassinato do filho dela. Ela reconstituiu o crime e anexou ao processo. O juiz e os promotores nunca foram ao local, eles não sabiam como era a geografia do local, e ficaram sabendo através das imagens que a Márcia gravou com a câmera da produção. Elas foram além do que nós pensávamos, elas utilizaram o equipamento para além do filme proposto. E nós incorporamos isso. Você sabia que o filme mudou o modo como elas vêem o cinema? As mães se reúnem aqui no Cinema Nosso uma vez por mês. Elas assistem a um filme e depois ficam debatendo, discutindo. Isso já virou um hábito. Em alguns casos, nós trazemos o diretor e eles ficam

40 Gustavo Souza, “Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política” (tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011).

41 Gustavo Souza, “Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política” (tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011).

debatendo, analisando. E algumas, talvez a maioria, nunca tinham entrado num cinema antes⁴².

Após o processo de construção do filme, as estratégias de divulgação do documentário nos espaços públicos de discussão, em escolas e comunidades afetadas pela violência serve para reverberar essa potência de transformação, pela discussão coletiva que tem possibilidade de efeito multiplicador positivo da luta dessas e de outras mulheres e homens tocados pelo poder do filme.

Para finalizar é preciso dizer que este texto tem, antes de tudo, um foco pedagógico, pois sintetiza as discussões de projeto desenvolvido no âmbito do Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (Lappa), do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS), que agrega, desde 2012, grupos de alunos interessados em estudar o cinema documentário. Assim, consideramos que o grande motivador da pesquisa e mesmo sua relevância é a discussão ocorrer dentro de um espaço de reflexão sobre o audiovisual contemporâneo, e sobre as produções brasileiras, envolvendo alunos pesquisadores que poderão estar, em breve, compartilhando suas vivências e visibilizando outras histórias.

42 Ibid., 14.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Luto como mãe (2009, Luís Carlos Nascimento).

REFERÊNCIAS BIFLIOGRÁFICAS

Barbosa, Andréa, e Cunha, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Bentes, Ivana. “Deslocamentos subjetivos e reservas do mundo.” in *Ensaio no real*, organizado por Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

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

_____. “Documentários de busca: 33 e *Passaporte Húngaro*.” in *O cinema do real*, organizado por, Maria Dora Mourão, e A. Labaki, 142-156. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Clifford, J. “Sobre a autoridade etnográfica.” in *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*, organizado por, J. R. Gonçalves, 17-62. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. and Marcus, G. E. org. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. San Francisco: University of California Press, 1986.

Colucci, Maria Beatriz. “Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo.” Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, 2007.

Comolli, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

Conti, Mário Sérgio. “Ressentimento e realismo ameno – entrevista com Ismail Xavier.” *Folha de S. Paulo*, 3 dez., 2000.

Gell, Alfred. *Art and Agency – an anthropological theory*. New York; Oxford: Clarendon, 1998.

- Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- Guimarães, César. “A singularidade como figura lógica e estética no documentário.” *ALCEU* 7, 13 (jul./dez. 2006): 38-48.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- Hamburger, Esther. “Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*,” in *O cinema do real*, organizado por Amir Labaki e Maria Dora Mourão, 196-215. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Hikiji, Rose S. G., e Alvarenga, Clarisse C. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia.” in *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades – Periferia (8)*, organizado por R. S. G. Hikiji et al. São Paulo, 2006.
- _____. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente.” *Novos Estudos CEBRAP* 78, 2007.
- Lins, Consuelo, e Mesquita, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- Menezes, Paulo. “O cinema documental como representificação.” in *Escrituras da imagem*, organizado por Sylvia Caiuby Novaes, Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha et al., 21-48. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.
- Migliorin, Cezar. “5 x Favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica.” *Devires* 7, 2 (jul./dez. 2010): 38-55.
- Nichols, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- Novaes, Sylvia Caiuby. “O uso da imagem na antropologia.” in *O fotográfico*, organizado por Etienne Samain. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. *Jogo de espelhos: imagens de representação de si através dos Outros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- Observatório brasileiro de cinema e audiovisual. Dados de mercado (1995-2012). Ancine. Disponível em: < <http://oca.ancine.gov.br/dados-mercado.htm>>. Acesso em 27 mar. 2013.

Pressbook. *Luto como mãe*. Rio de Janeiro: Cinema Nosso; TVZero; Jabuti Filmes, 2009.

Souza, Gustavo. “Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política.” Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da USP, 2011.

Shohat, Ella, e Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OS FILMES DA QUEBRADA E O FILME DA ANTROPÓLOGA – ENCONTROS¹

Rose Satiko Gitirana Hikiji

PEU: o filme é isso, né...

DAVID: o nosso encontro...

PEU: é... é por meio disso, né. A gente se conheceu por conta do Panorama...

Entre 2005 e 2008, acompanhei a atuação de realizadores e exibidores de audiovisual que atuam nas periferias de São Paulo. A pesquisa se deu durante a produção do filme etnográfico *Cinema de Quebrada*. Neste artigo discuto como os filmes – o da antropóloga e os dos realizadores “periféricos” – são agentes do encontro etnográfico: explicitam projetos de conhecimento e ação, afetam a pesquisadora e os sujeitos de formas diversas.

Jean Rouch viu no cinema uma forma de compartilhar a Antropologia. David MacDougall descreve os filmes etnográficos como meio de extensão do eu em direção aos outros. Esses antropólogos-cineastas inspiram minha atuação como pesquisadora-realizadora.

Os interlocutores desta pesquisa são, eles próprios, realizadores de imagens. Protagonizam um crescente movimento de produção audiovisual

1 Uma versão deste artigo foi originalmente publicada no livro *Devires Imagéticos – a etnografia, o outro e suas imagens*, organizado por Marco Antonio Gonçalves e Scott Head (2009). Esta pesquisa foi desenvolvida com apoio à pesquisa da Fapesp. Agradeço a Wilq Vicente, interlocutor da pesquisa e autor do convite para a presente publicação do texto.

na periferia de São Paulo. Seriam suas produções – o “cinema da quebrada” – “filmes em primeira pessoa”, que Bill Nichols contrapõe aos próprios filmes etnográficos? Ou meio de extensão de cada realizador (em geral, coletivos), para as quebradas e centros? São, certamente, filmes que afetam, provocam, desviam o lugar olhado das coisas.

Iniciemos pela nossa epígrafe. Peu e David, dois grandes interlocutores, artistas do audiovisual da zona sul de São Paulo, moradores “do outro lado da ponte”, respondiam à minha pergunta sobre o alcance de seus filmes quando lembraram, de passagem, de *nosso encontro*, que a gente se conheceu “por conta” do *Panorama – Arte na Periferia*, longa metragem da dupla que tem por temática a produção artística da região em que moram.

Destaco da fala eloquente de Peu e David – que será retomada em outros momentos – esse trecho fugaz, por seu potencial reflexivo. A construção é metalinguística: eles falam do filme como um meio para o encontro, no momento de gravação em vídeo de uma entrevista – outra forma de encontro etnográfico a partir do filme. O diálogo é provocador, embora pudesse passar despercebido, meio jogado no fim da primeira hora do bate-papo. A lembrança dos realizadores provoca a minha memória – de fato nos conhecemos pelo filme deles, mas também por causa do filme etnográfico que eu iniciara em 2005, e da própria pesquisa que começava a ser conhecida entre os jovens da quebrada.² Provoca minha emoção e razão: é possível o sonho de Jean Rouch do encontro etnográfico e da troca por meio do cinema – naquele momento, compartilhávamos conhecimento: “cinema promove encontros”, concluíamos.

2 Fui procurada por e-mail por David em janeiro de 2007, quando ele comentava o lançamento do filme *Panorama – Arte na Periferia* como uma apresentação “da arte que acontece na periferia sul de São Paulo”. No e-mail, ele conta ter descoberto minhas pesquisas na área e me convida para uma troca de ideias, “inclusive para vermos juntos um lado não violento da periferia, jovens fazendo cinema e um movimento cultural forte se formando”. Este foi o início virtual de um diálogo fundamental para a compreensão do movimento em torno das artes que ocorre hoje na periferia paulistana.

OS FILMES DA QUEBRADA

De fato, o primeiro encontro com o *objeto* que anima a pesquisa que desenvolvo deu-se em uma sala de cinema. Em 2004, durante o 15º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, assisti no Centro Cultural do Banco do Brasil uma série de curta-metragens produzidos nas periferias das metrópoles brasileiras por seus moradores.³ Os filmes apresentam variadas imagens e experiências dessas periferias, por vezes, estratégias de sobrevivência em contextos marcados pela falta – de opções de lazer, de educação, de saúde, de segurança. Em outros momentos, destacam-se as densas redes de sociabilidade que constituem a vida em um bairro periférico. A experiência da violência surge em relatos ora realistas, ora surrealistas. São vários os filmes que destacam a experiência estética, experimentada na prática de música, dança, grafite e vídeo, em meio ao ocre e cinza da paisagem da periferia.

Um filme me afetou de modo particular. O curta-metragem *Improvise!* é ambientado em Cidade Tiradentes, bairro paulistano, que abrigava cerca de 270 mil habitantes e era apresentado por seus moradores como “o pior IDH da cidade”.⁴ O filme é uma coprodução entre uma produtora independente de Cidade Tiradentes, a Filmagens Periféricas, e um jovem documentarista “de fora”. *Improvise!* tematiza em diversos momentos a produção de imagens

3 O Festival promove, desde 2002, a sessão Formação do Olhar, com trabalhos realizados principalmente em oficinas junto a comunidades de baixa renda. O perfil dessa sessão tem mudado. Nos primeiros anos, todos os vídeos projetados eram produções de oficinas realizadas em comunidades. Desde 2005 tem crescido a presença de produções de grupos independentes formados nas comunidades, já sem o apoio/incentivo de oficinas oferecidas por ONGs ou pelo poder público. Na sessão Formação do Olhar de 2004 foram apresentados 61 vídeos produzidos em 22 oficinas ministradas em oito estados do país (SP, RJ, ES, MG, GO, PE, PR, RS).

4 O Índice de Desenvolvimento Humano é uma ferramenta de avaliação e medida do bem-estar de uma população, que leva em conta aspectos culturais, sociais e políticos que afetam a qualidade de vida humana. A referência que os moradores de Cidade Tiradentes fazem ao IDH mostra como um marcador que é utilizado na definição de políticas públicas é popularizado e apropriado pelos sujeitos que são afetados por essas mesmas políticas.

na e sobre a periferia, em geral, de maneira bastante crítica. Em uma das cenas, um jovem diz: “a gente está cansado de ver curta metragem falando de tiro, morte, tráfico de drogas. A periferia não é só isso, vamos fazer um documentário mostrando a moçada que criou uma cooperativa de bandas”. A fala introduz cenas do filme *Cidade Tiradentes: Assim que é*,⁵ que ao som de um rap apresenta justamente uma série de atividades de cultura e lazer de Cidade Tiradentes.

A “extração” de conhecimento é tematizada em alguns momentos do filme. “A maioria da galera que veio aqui veio, sugou, saiu fora e a gente não viu mais... não somou”, revolta-se um dos jovens de Cidade Tiradentes. A reclamação, semelhante a outras que ouvi em diversos momentos da pesquisa, reverbera em duas outras cenas, de forma irônica e reflexiva. Na primeira, ouvimos uma conversa entre os jovens de Cidade Tiradentes envolvidos na produção do vídeo e o “diretor”. Os jovens colocam este na parede: o vídeo precisa ter um diretor “deles”. O diretor não abre mão da direção (ouvimos sua voz em *off*), os jovens não aceitam o termo “codireção”. Querem que um deles seja igualmente “diretor”. Argumentam que assim poderão ter “mais controle” sobre o que filmar, sobre o material filmado. Em outra cena, uma das jovens, que se identifica também como autora de vídeos, está pronta para contar para a câmera o argumento de seu próximo vídeo. No mesmo plano, ela desiste do depoimento, ao lembrar que alguém poderia roubar sua ideia. A câmera volta-se para um homem, branco, que podemos supor ser o “diretor” do filme, que ri, junto com a jovem, da situação. Apesar dos risos, não ouvimos o argumento, que é mantido em sigilo. Nos créditos finais, a jovem, Kelly Regina Alves, moradora de Cidade

5 Curta-metragem produzido por alunos das Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual oferecidas em Cidade Tiradentes em 2002. As Oficinas Kinoforum, promovidas pelo Festival Internacional do Curta-Metragem de São Paulo, são uma das principais iniciativas de formação em audiovisual de jovens, principalmente moradores de bairros periféricos. Discutimos a experiência do aprendizado em oficinas em Rose S. G. Hikiji e C. C. Alvarenga, “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia.” In *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades – Periferia* (8), organizado por Ferrari, Hikiji et al. (São Paulo: 34, 2006).

Tiradentes, membro da produtora Filmagens Periféricas e ex-aluna das Oficinas Kinoforum, assina o vídeo juntamente com Reinaldo Cardenuto Filho, que na época trabalhava no Centro Cultural São Paulo, cursava a graduação em Ciências Sociais na USP e investira seiscentos reais de seu bolso na produção deste que foi seu primeiro trabalho.

Questões como autoria, representações e autorrepresentações da periferia, abordadas de forma exemplar nesse filme “híbrido”, foram também tematizadas nos debates realizados no Festival de 2004. Fora dos filmes, “ao vivo”, pude ouvir acadêmicos,icineiros, coordenadores e ex-alunos de projetos⁶ discutindo o controle dos mecanismos de produção da representação; o aprendizado do audiovisual como linguagem; oicineiro afetado pelo aluno; o vídeo como meio de profissionalização ou de sensibilização; a periferia como produtora de outra visão sobre si.

Os filmes, seus realizadores, o próprio Festival, os proponentes de projetos apresentavam-se, todos, de uma única vez, como atores. Desde então, passei a acompanhar a movimentação da qual pude assistir basicamente os primeiros passos e que viveu um crescimento significativo nos anos posteriores. O que em 2004 poderia ser caracterizado como o fomento da produção audiovisual nas periferias, por meio principalmente de ONGs e do poder público, passou a se apresentar como um importante movimento protagonizado pelos próprios membros das comunidades, que começam a atuar como realizadores, exibidores e militantes de um movimento pela democratização do audiovisual.

6 Vários dos presentes nesse debate, responsáveis pela formulação das questões que apresento, são atores que reencontro em diversos momentos da pesquisa: Moira Toledo, então professora da Kinoforum e organizadora da sessão Formação do Olhar; Esther Hamburger, antropóloga e professora da ECA-USP, que vem discutindo a questão do cinema em relação à periferia em seus cursos e pesquisas; Cláudio Nunes, o TioPac, então membro do Filmagens Periféricas, grupo que atua em Cidade Tiradentes; Christian Saghaard, então coordenador das Oficinas Kinoforum.

O FILME DA ANTROPÓLOGA

Minha ação como pesquisadora não se separa da atuação como realizadora de um filme etnográfico. A etnografia se constrói com palavras, imagens e sons. As palavras mediam, por vezes, a reflexão sobre o processo de pesquisa – mas este não se faz sem o recurso a este objeto superdotado de agência: a câmera de vídeo.

Cabe notar que a opção pela realização de um filme etnográfico é simultânea à decisão de iniciar a própria pesquisa. Ao me deparar com a situação a ser pesquisada, percebi como fundamental o recurso ao vídeo como meio de pesquisa e de expressão. A partir de experiências etnográficas anteriores,⁷ sabia que para lidar com manifestações expressivas, como a música, as artes e o próprio audiovisual, o filme etnográfico seria um instrumento privilegiado⁸ por permitir a exposição em imagens e sons de um objeto que é, marcadamente, sensorial. Queria, sobretudo, experimentar as possibilidades do vídeo como “meio de explorar fenômenos sociais e expressar o conhecimento antropológico”,⁹ como propõe David MacDougall ao perceber no filme etnográfico um meio de repensar a própria representação antropológica. A hipótese de MacDougall – fundamentada em sua longa experiência como realizador de filmes e pesquisas – é que meios alternativos de expressão resultam em novas formas de compreensão.¹⁰

7 Sintetizadas no livro *A música e o Risco* (2006) e nos filmes etnográficos que realizei: *Microfone, Senhora* (2003), *Prelúdio* (2003), *Pulso, um vídeo com Alessandra* (2006), principalmente, disponíveis no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA-USP) e no site www.lisa.usp.br.

8 Cf. David MacDougall, “Visual anthropology and the ways of knowing,” in *Transcultural cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 62. Considera que o crescimento do interesse pela antropologia visual recentemente dá-se devido a maior atenção dos antropólogos às formas variadas de cultura visual (filme, vídeo e televisão), à produção de imagem popular, e ao que em outros momentos foi estudado sob a rubrica “antropologia da arte”. As traduções das citações são minhas.

9 *Ibid.*, 63.

10 *Ibid.*, 68.

Uma experiência anterior com audiovisual também iluminava esse projeto. Durante cerca de um ano,¹¹ ofereci o vídeo como meio expressivo para minha interlocutora, em um processo de aprendizado e realização audiovisual que culminou com a realização de dois filmes, um dirigido pela jovem e outro por mim.¹² Inicialmente pensei em fazer algo semelhante com meus novos interlocutores, mas percebi que, diferentemente das experiências anteriores nas quais oferecer o vídeo como meio expressivo era uma possibilidade inédita da pesquisa, na atual situação o vídeo já se constituía como tal para os grupos. Percebi que compartilhar imagens, agora, seria muito mais que fazer um vídeo em parceria com os jovens que pesquisei. Realizadores de seus próprios vídeos, eles demandavam ter essa produção reconhecida como um produto de sua reflexão e criação.

Espero que você não me entenda mal. Mas acredito que a quebrada só está pensando e trabalhando para um dia não precisar mais de intermediários. Na tela, no texto, no rádio, no palco e na história.

Esse trecho, de um *e-mail* que recebi de um jovem realizador da zona sul de São Paulo, evidencia uma situação que precisou ser trabalhada o tempo todo nesta pesquisa.¹³ Em diversos momentos, ouvi questionamentos

-
- 11 Na pesquisa de pós-doutorado, realizada entre 2004 e 2005 com apoio da Fapesp, intitulada *Olhar, escutar, criar – Uma análise da criação de sensibilidades e identidades a partir da performance artística entre jovens das periferias metropolitanas*.
 - 12 A jovem em questão é Alessandra Cristina Raimundo, ex-aluna e primeira violinista da orquestra do Projeto Guri, que estudara em meu doutorado. Ela protagoniza o filme Pulso, um vídeo com Alessandra e dirige o filme *Vírus da Música* (2004), disponíveis em www.lisa.usp.br
 - 13 *E-mail* enviado via um grupo da *internet* que subscrevo, que reúne produtores e interessados na produção audiovisual periférica. De maneira geral, o *e-mail* questionava a organização do debate “Vídeos da Quebrada: Produção Audiovisual da Periferia”, que mediei em 25 de novembro de 2006, e foi promovido como parte das atividades em torno do lançamento da revista *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades*, cujo oitavo número tem como tema “Periferia”. Nesse momento, meu papel como “antropóloga”, alguém “do centro”, que vem para “intermediar” os próprios realizadores da quebrada, era evidenciado na crítica do jovem realizador.

acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar *sobre* eles, *sobre* o movimento que protagonizam. Nesses momentos, eles defendem a posição de que podem falar, e, de fato, falam sobre si próprios. Essa postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – remete ao que Bill Nichols identificou como os “filmes em primeira pessoa”,¹⁴ autorrepresentações produzidas por aqueles que foram tradicionalmente objetos de estudos antropológicos. Produção que coloca em questão o próprio filme etnográfico, principalmente aquele que se sustenta como “discurso de sobriedade”. Filmes que surgem como alternativa às grandes narrativas, por explorarem o pessoal como político no nível da representação textual e da experiência vivida.

Como antropóloga e realizadora, compartilho com esses jovens questionadores a desconfiança perante discursos excessivamente sóbrios. Quando pude dialogar, expressei meu projeto titubeante, cheio de incertezas, que ia sendo preenchido pelas experiências de interlocutores que aceitavam conversar com a “antropóloga da USP”, que aparecia de tempos em tempos com a câmera e sua ideia de fazer um filme *junto com* eles. Felizmente, o lugar de “[inter]mediadora” foi por vezes aceito, sempre a partir de alguma negociação. Como na reunião do Fórum Cinema de Quebrada, realizada no Cine Becos e Vielas, no Jardim Ângela, em 10 de fevereiro de 2007. Reproduzo o trecho da ata da reunião em que sou citada nas primeiras linhas:

A reunião inicia-se com a Rose Satiko, professora de antropologia da Universidade de São Paulo (USP), pedindo autorização aos grupos participantes que autorizassem a gravação. Todos presentes não se oporão à gravação. Mas, Diego Soares, do núcleo NCA, fez a seguinte pergunta para a professora Rose Satiko. Qual é o objetivo da gravação? Rose Satiko respondeu que a gravação é uma pesquisa que ela está retomando sobre

14 Bill Nichols, “The ethnographer’s tale.” In *Visualizing theory*, ed. Lucien Taylor (New York: Routledge, 1994), 60-83.

produção independente e que todos os grupos terão acesso ao material bruto e pós-editado, se assim os núcleos desejarem. Wilq Vicente deu por iniciada a reunião, citou a pauta da reunião anterior no dia 27 de janeiro e entregou a ATA e as propostas para todos presentes e que naquele momento foi lida em voz baixa.

Minha ida a essa reunião, com equipamento de gravação audiovisual e um aluno de iniciação científica,¹⁵ marcava a retomada da pesquisa e a efetiva aproximação dos núcleos em seus locais de atuação. O texto da ata evidencia a situação vivida, mas não a tensão e a sua resolução. Após o questionamento do Diego no início da reunião, vez ou outra ouvi falas que pareciam diretamente direcionadas para mim. Como a de Fernando, outro membro do Núcleo de Comunicação Alternativa, o NCA:

[...] surgem alguns intelectuais da USP, da PUC, da Unicamp, tá ligado, que começam a fazer um estudo sobre o que é que é esse movimento de cinema de quebrada, e passam a dizer por nós o que é cinema de quebrada, entender? Então acho que criar esse espaço [...] para centralizar os grupos, poder se encontrar e articular essas coisas que eu acho necessárias pra caramba...

Apesar do teor semelhante ao *e-mail* já comentado, hoje entendo essas falas como provocações. No fim da reunião, Fernando veio conversar comigo, contou que fazia filosofia e que estava interessado nas discussões sobre comunicação e sociedade do espetáculo. Ficou de me enviar um trabalho, para eu fazer sugestões. Subitamente, percebi que após marcar sua

15 A partir de 2006, orientei diversas iniciações científicas relacionadas a esse projeto: Hugo Santos Gomes, Juliana Biazetti, Flávia Fernandes Belletati, André Novo Viccini, Leticia Santos, Leticia Yumi Shimoda, Marina Chen, Priscilla Sbarra, Moara Zahra e Nathalie Maykot Ferreira são os alunos que realizaram pesquisas de campo e participaram de discussões de bibliografia. Aqui, a orientação é uma atividade de mão dupla, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, motivo pelo qual aproveito este espaço para agradecer a cada um desses jovens pesquisadores.

posição no momento público da reunião, o espaço para a comunicação e troca abria-se, e não necessariamente pelo vídeo – como esperava – mas justamente por meio da discussão teórica.¹⁶ Momentos depois, iniciei uma conversa com dois jovens que acabara de conhecer naquela reunião: David e Daniela. Ao se apresentarem, no final da reunião, se identificaram como os realizadores do filme *Panorama – Arte na Periferia*, que tinham me procurado por e-mail. Minha surpresa, naquele momento, foi ouvir deles que souberam de minha pesquisa por meio do artigo que eu havia publicado na revista *Sexta-Feira*,¹⁷ que lhes fora indicado por uma professora da PUC. Aos poucos, percebi que estava entre vários jovens, moradores da periferia sul de São Paulo, realizadores de vídeo e universitários.

Nesse contexto, compartilhar imagens – e conhecimento – ganhava outra dimensão. O desafio seria o da aproximação – o falar *de perto* (o “*speaking nearby*”, de Trinh T. Minh-ha¹⁸). Compartilhar seria, de alguma forma, produzir imagens que apresentem a eles – e a outros – meu olhar *afetado* pelas imagens que eles me oferecem.

-
- 16 Fernando me enviou seu trabalho. Cheguei a encaminhar sugestões de leituras, principalmente a de Walter Benjamin, no que concerne à comunicação visual na era de sua reprodutibilidade técnica. Fernando também sugere leituras, como Debord ou Deleuze e releituras destes autores, no teatro, por exemplo. A articulação da fala desses jovens, assim como sua inquietação intelectual, chamam a atenção desde nossos primeiros contatos. Vale notar que essas características também foram destacadas por alguns de meus orientandos de iniciação científica, jovens que compartilham com os sujeitos desta pesquisa o mesmo tipo de formação intelectual, apesar de alguma diferença sócio-econômica.
- 17 Rose S. G. Hikiji e C. C. Alvarenga, “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia.” In *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades – Periferia (8)*, organizado por Ferrari, Hikiji et al. (São Paulo: 34, 2006).
- 18 Cf. Trinh T. Minh-Ha, *When the moon waxes red* (New York; London: Routledge, 1991); e Nancy Chen, and Trinh T. Minh-Ha, “Speaking nearby.” In *Visualizing theory*, ed. Lucien Taylor (New York: Routledge, 1994), 433-451. A cineasta vietnamita Trinh T. Minh-Ha apresenta a proposta do “falar perto” em alguns textos e no seu filme *Reassemblage* (1982). Ela tece em seus trabalhos uma crítica à representação etnográfica tradicional (fílmica ou textual) baseada nos critérios de autenticidade, verdade e objetividade e propõe experimentos com linguagem fílmica e uma aproximação poética dos temas que filma.

De fato, a discussão sobre o afeto, sobre o *ser afetado*, é central nesta pesquisa. Em seu pequeno artigo sobre o “ser afetado”, Jeanne Favret-Saada faz sua defesa de uma antropologia menos “acantonada no estudo dos aspectos intelectuais da experiência humana”, de uma antropologia que reabilite a “velha ‘sensibilidade’”.¹⁹

O afeto é matéria-prima das relações, dos encontros que experimentamos em campo. Ser afetado é deixar-se marcar por esses encontros, modificar-se, inclusive. “Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assumo o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer”.²⁰ Em campo, fui diversas vezes questionada sobre meu projeto de conhecimento. “Pois se o projeto de conhecimento for onipresente não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível”.²¹ Questionamentos são acontecimentos: o desafio é não se perder, fazer da dúvida etnografia.

Aqui, acho importante ressaltar que o fato de estar com uma câmera coloca de forma mais evidente a obrigação da apresentação de um projeto de conhecimento. E estar com uma câmera entre produtores de imagens potencializa o questionamento a este projeto.

Em um debate que ajudei a promover na Unifesp, após a exibição de um conjunto de filmes produzidos na periferia,²² Peu e David, realizadores do *Panorama – Arte na periferia*, conversaram longamente com os alunos do curso de Ciências Sociais. Cabe notar que foram apresentados como realizadores e estudantes de Filosofia e Ciências Sociais, respectivamente, ou seja, “colegas” dos alunos que os ouviam na plateia. Em

19 Jeanne Favret-Saada, “Ser afetado,” *Cadernos de Campo* 13 (2005), 155.

20 Ibid., 160.

21 Ibid., 160.

22 Realizei a seleção de filmes para a mostra “Cinema da Quebrada”, que integrou o Seminário Internacional “Cinemacidade – A cidade do cinema ou o cinema da cidade”, realizado entre 28 e 31 de agosto de 2007 na Unifesp, em Guarulhos. Participaram do debate com Peu e David, realizadores do filme *Panorama – Arte na periferia*, alunos e professores do curso de Ciências Sociais dessa universidade. Agradeço à Andréa Barbosa pelo convite para participação no evento.

determinado momento, um aluno questiona os jovens sobre o problema “do olhar de fora para lá”, ou seja, do olhar do centro para a periferia. Peu responde, exemplificando com várias situações nas quais os moradores da periferia se sentem *explorados* por pessoas do centro, como diretores de cinema que se aproveitam do conhecimento local e não retribuem da forma adequada. Após narrar um longo exemplo de uma produção cinematográfica recente, Peu conclui:

Então é por isso que não tem mais essa facilidade de “Ah, vamo lá fazer, coisa e tal”, não é bem assim, precisa ter um retorno. E é por isso que tem essa coisa do “As pessoas depois da ponte”, porque tem sempre mesmo um olhar de exploração, tem sempre mesmo um jeito meio sacana. Eu costumo dizer que quem faz vídeo, principalmente documentário, [Peu olha para a câmera] viu, Rose, tem um quê de filha da puta, assim... Porque às vezes você tá com a câmera ligada quando não te permitiram, porque às vezes você pega um diálogo que foi expressamente combinado que você não pegaria. Então a condição de cinegrafista, de cineasta... acho que é inerente a ela um quê de sacanagem, assim, saca? Uma coisa que nem sempre as partes estão de acordo com o que você está fazendo. Mesmo assim, em prol do seu trabalho você vai fazer. Mas isso não é bem visto e, aliás, isso é intolerável. Então se pediram pra você não gravar, não grave. É melhor você construir uma relação de confiança do que você fazer um puta trampo e perder esse contato na verdade, que é um contato humano como qualquer um outro.

A piscadela de Peu para a câmera retoma as questões já apontadas, mas vai além. Em seu comentário, Peu explicita uma reflexão sobre a ética do documentarista, que tem em primeiro plano o respeito à *relação de confiança*, ao *contato humano*. Quando Peu olha para mim, que gravo sua fala naquele momento, e junta na mesma frase o potencial “filha da puta” do documentarista e a confiança, o contato, percebo que estamos mesmo compartilhando a produção desse vídeo, desta pesquisa, e deixo escapar uma risada – bem menos tensa que minha resposta naquela reunião no Cine Becos em que pela primeira vez era defrontada com esses pensamentos “do outro

lado da ponte”. Afinal, seu olhar para mim é mais próximo da piscadela do garoto que o faz “para divertir maliciosamente seus companheiros”.²³

Interessante pensar momentos como esse como os “espaços *entre* o cineasta e o sujeito”, que tanto interessam a David MacDougall.²⁴ Espaços – de imagens e linguagem, de memória e sentimentos – carregados de ambiguidade. Espaços nos quais se cria consciência. Coincidentemente, MacDougall aborda nesse texto o fazer do filme como uma forma de extensão do eu para outros,²⁶²⁵ em vez de meio de recepção ou apropriação, a *exploração* nos termos de Peu.

23 Para lembrar Clifford Geertz e a diferença que o etnógrafo deve perceber entre piscadelas e um tique nervoso. Cf. Clifford Geertz, *A Interpretação das culturas* (Rio de Janeiro: Guanabara, 1989).

24 David MacDougall, “Visual anthropology and the ways of knowing,” in *Transcultural cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 25.

25 “Para o cineasta, então, o fazer do filme [image-making] é principalmente uma forma de extensão do eu para outros, em vez de uma forma de recepção ou apropriação” (Ibid., 29; trad. minha). Essa afirmação é parte da segunda premissa apontada pelo autor para pensar as relações entre cineasta e sujeito.

PESSOAS, PERSONAGENS, AFETO

“O sujeito [*subject*] é parte do cineasta, o cineasta, parte do sujeito”. A premissa de David MacDougall²⁶ coloca o problema da alteridade no centro do fazer fílmico. A câmera, máquina mimética descrita por Taussig,²⁷ estimula essa dissolução de fronteiras entre os corpos que filmam e os filmados. O sujeito do filme – que, recorrendo ao vocabulário cinematográfico, chamamos também *personagem* – tem múltipla identidade: é a pessoa que existe fora do filme, pessoa construída na interação com o cineasta, pessoa construída novamente na interação com os espectadores com o filme. Portanto, para MacDougall, falar do sujeito do filme é falar de um “espaço compartilhado”.²⁸ Dedico a segunda parte deste texto à apresentação dos sujeitos com quem nos últimos anos tenho compartilhado reflexões e sentimentos acerca do fazer fílmico nas quebradas e na pesquisa.

VANICE

Conheci Vanice Deise como membro do grupo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, de Taipas, entre as zonas oeste e norte de São Paulo. Em 2005, combinei com alguns realizadores uma entrevista/conversa que gravaríamos no Centro Cultural São Paulo. Nesse dia, um de nossos primeiros encontros, Vanice chegou atrasada porque acabara de voltar do Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, para onde tinha levado alguns de seus vídeos e de jovens produtores de outras regiões do país, para sessões na Cidade Hip Hop. A mobilidade de Vanice era surpreendente. Dois outros realizadores convidados não puderam nos encontrar no CCSP porque não tinham como conseguir o dinheiro da condução do Jardim São Luís, zona sul, para a estação Vergueiro do metrô.

26 David MacDougall, “Visual anthropology and the ways of knowing,” in *Transcultural cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 27-30.

27 Em sua releitura de Walter Benjamin, *Mimesis and Alterity* (1993).

28 David MacDougall, “Visual anthropology and the ways of knowing,” in *Transcultural cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 30

Vanice, como vários outros realizadores “de quebrada”, começou a aprender fazer vídeo em uma Oficina Kinoforum, em 2003, oferecida em Brasilândia, bairro próximo à sua casa. Da experiência da oficina, Vanice destaca o fato de sair da periferia e vir conhecer um CCSP, um Cinesesc, um Sesi. “Muitos dos meus amigos nunca vieram aqui”. Mas Vanice entende a Kinoforum como um começo. Desde o curso, Vanice e diferentes parceiros organizaram uma série de atividades envolvendo audiovisual: projetos de exibição na periferia, oficinas de vídeo para crianças e jovens no bairro, documentários e ficções em que Vanice atua como editora, câmera, produtora. Alguns desses projetos foram contemplados com editais da prefeitura para pessoa física,²⁹ outros são feitos “na raça”.

No início de 2007, fui conhecer – e filmar – a casa de Vanice, seu bairro, a Cohab de Taipas. Vanice propôs que saíssemos do conjunto residencial e andássemos até o local onde ministrou as oficinas, em 2006. No caminho de alguns metros entre a Cohab e a escola, Vanice foi parada várias vezes por crianças que ela identificava como algumas de suas ex-alunas. Todas as crianças observavam que eu gravava o passeio. Vanice chama uma delas para perto, me apresenta (“Essa é a Keila”), a abraça, e conta que foi graças a ela que houve a turma infantil da oficina. “A gente fazia as projeções aqui, exatamente naquele prédio, e aí a gente só tinha turma para jovens e adultos, aí essa mocinha veio e falou: — Tia, mas não vai ter turma para criança?” Pergunto para a menina o que aprendeu com a Vanice, e ela responde que foi divertido aprender a mexer na câmera, no microfone. Sobre seu pedido para a oficina de crianças, Keila justificou: “aqui a gente não tem como fazer quase tudo”. Terminada a conversa, Vanice destacou essa frase de Keila, enquanto explicava o projeto que desenvolveu no ano anterior, o “Rolê na Quebrada”:

29 Principalmente o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, edital da Prefeitura de São Paulo que contempla grupos periféricos com verba para compra de equipamentos, realização de oficinas ou produtos artísticos.

A proposta era trazer as pessoas, da região, para passear na região. Porque, como ela disse, aqui não dá para fazer quase tudo (risos). Não, não dá pra fazer nada, não tem lugar para você sentar, sabe, e ouvir uma música legal, não tem muita opção. Não tem cinema. Como ela falou: construíram um telecentro mas com um espaço cultural muito mal projetado, onde você não tem uma boa acústica, não tem equipamentos de projeção, na região não tem grupos de teatro [...]. Então a proposta do projeto é de trazer, principalmente, as pessoas da Cohab para passear na Cohab. Que a gente pudesse trazer para eles alguma opção de lazer, que eles tivessem contato com a cultura, a princípio com o cinema, porque eles fizeram os filmes, e eles eram projetados no CCBB, Centro Cultural de São Paulo, e minha aluna nunca foi no CCBB. Nem ela que tem 9 anos, nem o menino que tinha 28 anos e veio participar. Então, não adiantava fazer filme e passar para a elite, sabe? Nada contra a elite, mesmo porque hoje eles estão começando a entender qual que é a realidade de quem mora em Taipas, quem mora na Cidade Tiradentes... mas... a proposta era trazer para eles, já que eles não se deslocam até lá.

De volta para a casa, vamos ao quarto de Vanice: “aqui é a nossa estrutura, é tudo interligado, um computador fala com o outro, que fala com a TV, que fala com a câmera e fala com a impressora, e a gente consegue fazer tudo meio aqui”. Tudo em um pequeno quarto no conjunto habitacional, cama, armário e escrivaninha dividindo espaço com os equipamentos de uma produtora doméstica de vídeos. “Quando tem pouca gente [na oficina], a gente acaba usando esse espaço aqui também. Aí os alunos vêm aqui me acordar (risos)”.

Gostaria de fazer uma pausa para pensar como Vanice se dá a conhecer a partir de um roteiro que constrói para sua *personagem*. Primeiro, sugere uma volta pelo entorno da Cohab, com vista para todo o bairro, com o encontro inevitável com seus alunos, a apresentação do centro de cultura local e – o mais importante – do grafite no muro que identifica o projeto que ela protagonizou no local. Depois, me apresenta o interior de sua casa, que é também sua estação de trabalho, e os risos evidenciam o improvisado como única forma possível de realizar a atividade que escolheu no espaço

onde mora. Em seguida, falará por mais de uma hora sobre sua história, suas ideias, seus sonhos, sobre o cinema como forma de resistência.

Quase um ano após esse encontro, Vanice volta a construir sua história, a constituir para meu/nosso filme sua personagem. Em março de 2008, Vanice me convida para acompanhá-la em uma gravação para um filme com um novo parceiro. Sugiro que nos encontremos em sua casa, assim além de acompanhá-los posso ajudar como “motorista” na produção. Saímos de Taipas em direção ao Grajaú (zona sul). Vanice me explicou que iríamos conversar com o Tim, um grafiteiro da região. “Vamos conhecer o ateliê e a quebrada dele também”. Vanice então me apresenta Zito, seu companheiro, que é o diretor do curta em realização, *Da arte ao vandalismo*. “A ideia é dele, ele era grafiteiro também, é artista plástico, então é uma necessidade dele falar sobre o grafite, sobre a pichação, sobre o que está acontecendo hoje em dia: que quem é da favela não é artista, é vândalo, e quem fez a Panamericana de Arte, que se apropriou do grafite, é artista”. Na explicação de Vanice surge novamente a problemática relação de apropriação/extração do centro em relação à periferia. Muda a forma (cinema, grafite), mas não o teor do conflito.

Acompanhei durante algumas horas as gravações de Vanice e Zito. Nas entrevistas com Tim e com outros grafiteiros da região, pude observar, em tempo real, a realização de um filme em primeira pessoa. O fato dos dois realizadores (Zito, diretor, e Vanice, fotógrafa) serem também jovens moradores da periferia os aproximava de forma única dos entrevistados. Suas casas eram abertas para a equipe – e para mim, por tabela – com generosidade. Tim fez questão de oferecer cerveja para todos antes de sairmos de sua casa, com ele, para visitarmos outros grafiteiros do bairro.

Mas além da reciprocidade na recepção aos realizadores, a troca se dava a cada momento durante as gravações. Zito levantava questões sobre o fazer e o pensar do grafite que somente um grafiteiro poderia fazer. Ao observar que Vanice filmava as latas de tinta dispostas de forma desordenada no ateliê de Tim, Zito comentou que o entendia, que só conseguia produzir no meio de alguma bagunça. Por aí, discutiram criatividade, tipos de grafite, a relação mais ou menos problemática com o centro, a arte e

o vandalismo. Nem sempre Tim e Zito estavam de acordo, e a entrevista várias vezes tornou-se uma conversa. Antes de sair da casa de Tim, Zito pediu um papel, e ficou durante alguns minutos fazendo um desenho para presentear o anfitrião.

Com essa última filmagem, Vanice terminava de construir sua *personagem*. Nesse dia, percorremos de carro cerca de 150 quilômetros, entre os extremos da cidade de São Paulo. Vanice se apresenta como uma pessoa que transita, *guerreira*, que supera inúmeras barreiras em torno de um projeto que hoje envolve o audiovisual como forma de expressão e de estar na cidade, no mundo.

DANIEL

Cinco meses após meu primeiro encontro com os questionadores jovens do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA) na reunião do Fórum Cinema da Quebrada no Cine Becos e Vielhas, zona sul, reencontrei alguns membros do grupo durante uma projeção de filmes no Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente (Cedeca) de Interlagos, copromovida pela Kinoforum.

Cheguei ao grupo quando procurava por um filme. Ouvira falar de *Imagens de uma vida simples*,³⁰ um documentário sobre o poeta Solano Trindade e suas contribuições para o movimento artístico no Embu das Artes. Seria mais uma produção bem-sucedida de realizadores periféricos.³¹ O filme, uma realização do NCA e da Cia. Sansacroma, era dirigido por Daniel Fagundes com assistência de direção de Fernando Solidade Soares, o estudante de filosofia com quem iniciara um diálogo meses antes.

30 2006, cor, 30'.

31 O filme me foi indicado por Alexandre Kishimoto, que realizava comigo o mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP, e que atuou por alguns anos no Projeto Cinema e Vídeo Brasileiro nas Escolas, da Ação Educativa. O projeto tinha como público-alvo educadores da rede pública na zona leste, com o objetivo de discutir formas de incorporar o audiovisual na educação. Alexandre foi um importante interlocutor nesta pesquisa.

Daniel, ao saber de meu interesse pelo filme, convidou-me para uma sessão de um novo filme do NCA, o *Paralelos*, que aconteceria no Cedeca. Na sessão, Daniel se apresenta ao público dizendo que fez parte da oficina da Kinoforum realizada no Cedeca e que hoje integra um coletivo, o NCA, que produz, exhibe e distribui audiovisual independente. Apresentou também o filme *Paralelos*, uma produção independente, realizada com “as próprias pernas”, que contou apenas com o empréstimo do equipamento da ONG Ação Educativa. Diz que é uma produção que expressa o jeito de pensar do grupo, “produzir na comunidade, mas com um pensamento mais político, social”.

O longa-metragem exibido no Cedeca após o curta de Daniel foi *Jardim Ângela*, de Evaldo Mocarzel. O filme, realizado a partir da experiência do diretor como professor em uma Oficina Kinoforum no bairro que dá nome ao filme, inicialmente propõe uma abordagem da oficina, daquilo que os jovens desse bairro – conhecido pelas altas taxas de violência – gostariam de mostrar. Aos poucos, o filme passa a focar a vida de um dos jovens que estão fazendo a oficina, marcada, principalmente, pela violência e pelo envolvimento com o tráfico de drogas.

Bastante polêmico, *Jardim Ângela* tende a gerar a discussão acerca da representação da periferia no cinema produzido pelo centro. Este foi o tema abordado por Daniel quando lhe foi dada a palavra após as exibições:

Eu acho que não se tem uma forma específica e nunca vai existir uma forma de como se representar a periferia. Eu acho que cada um vive a sua realidade e sabe como é que ela é. Eu tenho a minha visão, de ver como é o mundo, como é a minha comunidade, como é que são as pessoas com quem eu convivo. E eu acho que quando eu fizer um filme, e nas vezes em que eu faço, eu tento mostrar da minha forma. E assim espero que qualquer outra pessoa que tenha oportunidade de pegar numa câmera, tenha essa oportunidade e represente com o seu olhar... Quando se proporciona para uma pessoa que nunca teve acesso a uma câmera produzir um filme, ela produz e mostra sua realidade, sua forma de olhar o mundo, sua forma de olhar a relação que sua comunidade propõe. [...] A gente tem muito acesso à Globo, SBT, esses

canais de grande acesso. E o que eles passam é uma visão que está aí há muitos anos. Uma visão hegemônica de uma elite que na verdade quer que a gente continue cada vez mais pobre e no mesmo lugar.

O tom sempre crítico dos jovens do NCA³²³³ evidenciava-se na fala de Daniel. E o convite para a exibição marcava o início da construção de outra relação, sempre tendo como ponto de partida – e chegada – o filme da antropóloga, que agora começava a ser compartilhado pelos sujeitos que se faziam – conscientemente – personagens de uma história que começavam a gostar de contar junto comigo.

Dias após essa exibição, marquei com Daniel uma visita à Videoteca Popular, um projeto do NCA de criação de um acervo para que a comunidade tenha acesso a produtos audiovisuais que não estão na mídia, na televisão. A ideia da criação de uma videoteca surgiu quando Daniel, Fernando e Diego começaram a produzir vídeos. “A gente começou a pensar que a gente produzia e não tinha um espaço onde outras pessoas pudessem vir e ter acesso a essas produções que a gente fez, que outros grupos fizeram”, conta Daniel.

Na videoteca, além de vídeos dos grupos “da quebrada”, havia alguns filmes de arte, produções independentes norte-americanas, alguns infantis.³⁵ A videoteca recebeu também o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que entre 1984 e 1995 centralizou uma série de experiências que compunham o chamado movimento do vídeo popular. Esse movimento, que propôs a participação direta dos integrantes dos movimentos sociais na produção dos vídeos, pode ser pensado como um precursor do atual movimento de produção de cinema nas periferias, e conversei com Daniel sobre o assunto.

Daniel também me falou sobre seu interesse por cinema, arte que possibilita explorar “uma multiplicidade de linguagens”, “é um pouco do

32 Que pode ser acompanhado no blog do grupo: <http://www.ncanarede.blogspot.com>

33 Doamos para a videoteca algumas produções do LISA, uma pequena contrapartida e um meio de espalhar nossas imagens pelas quebradas.

que eu sou”. Filho de artistas, Daniel percebe uma continuidade, no trabalho com audiovisual, de seus outros campos de atuação, como a música, por exemplo.

Sobre o *Imagem de uma vida simples*, o vídeo que me levou ao encontro do grupo, Daniel diz:

No *Imagens de uma vida simples*, a gente – o grupo, não só eu – quis pensar uma forma de dar vazão para o que aquela família tinha a dizer do Solano, sobre ser um negro que produz cultura no Brasil, sobre ser uma família que está resistindo a duras penas para manter uma cultura popular que pouquíssima gente dá valor no Brasil. É uma família fantástica, mudou minha vida ter passado aquele tempo com eles, vendo o que eles tinham de saber sobre a vida, sobre questões deles e sobre a vida do Solano. [...] Muitas vezes eu ficava emocionado de ver a força com que eles falavam. A gente foi mero instrumento, porque a gente deu vazão pra que pudesse ser contada essa história.

Discuti com Daniel o fato deste filme ter uma linguagem mais clássica, documental, diferente da experimentação poética e sonora que o NCA faz em outros filmes, como *Paralelos*, *Entrelinhas*, ou *Onomatomania*, para ficar em poucos exemplos. A explicação para a opção estética é ética, está no respeito ao que o outro tem a dizer, a humildade diante do outro, também tematizada por David MacDougall, no que concerne ao cinema observacional.³⁴

Na edição a gente procurou fazer isso para que pudesse ter esse caráter, para que dentro da linearidade pudesse ter as falas essenciais que pontuassem quem era o Solano pra eles, pra família, pros amigos que viveram aquela ebulição cultural que foi o movimento do Embu e as diversas coisas que o Solano

34 Em “Whose Story is It?” (1998), David MacDougall defende o filme de observação com base no pressuposto de que há coisas no mundo dignas de serem assistidas. Nesse sentido, defende a necessidade de uma postura de humildade por parte do cineastas diante do mundo, quando este reconhece que a história do personagem é muitas vezes mais importante que a do realizador.

fez antes do Embu. Você vê que até hoje eles vivem como o Zinho Trindade falou: “a gente é quilombola, se queimaram nossa história há muito tempo atrás, se não deram direito de a gente escrever, a gente faz ela acontecer”.

Por fim, Daniel reflete sobre proximidades entre sua própria história e esta outra que tanto o emocionou:

Uma coisa muito bacana de os grupos de periferia estarem produzindo é isso, são pessoas que vivem essas realidades. Eu mesmo, eu vivi isso, eu cresci no meio da música, da arte, meu pai tocava, minha mãe produzia artesanato. Eu cresci no meio disso, me senti muito familiarizado, por ver também que a gente vive uma realidade social comum, não tinha nenhum mega-milionário ali, que tinha uma realidade social totalmente diferente da minha. Tinha um monte de coisas comuns a mim, comuns a minha vida, pessoas que pra mim não eram nada estranhas. Eu via mesmo neles o que eles queriam passar, então eu acho que o vídeo passa um pouco disso.

Percebo aqui ainda vestígios da ideia dos filmes em primeira pessoa, tal como pensados por Nichols, mas também um movimento: para além da autorrepresentação, há um movimento de ir ao encontro do outro – mesmo o outro próximo – para pensar a própria experiência. Acho importante destacar essa saída de si – de seu bairro, de sua comunidade – em direção a outros lugares (mesmo que outras quebradas): é parte do movimento de extensão do eu-realizador em direção ao mundo, por meio do filme.³⁵

35 Anos após a finalização de Cinema de Quebrada, Daniel e o NCA continuam a aprimorar esse movimento em relação ao mundo. No início deste ano (2014), Daniel me escreveu propondo a apresentação no LISA dos dois últimos filmes realizados pelo NCA, Djandjuma – Nossa Essência (2012) e Sangoma (2013). Os filmes abordam a cultura afro-brasileira a partir do trabalho de artistas no campo da música e do teatro. São produções refinadas, que apontam o potencial do cinema comunitário, que, além da pesquisa de linguagem, caracteriza-se pelo enfrentamento de questões urgentes, como o racismo, a saúde da população negra, as referências afro na cultura brasileira, de maneira ética e criativa.

PEU E DAVID

Os dois jovens com os quais iniciei este texto apresentam-se para a pesquisa e para o filme como protagonistas e dramaturgos. Em seu segundo *e-mail*, David me envia a seguinte mensagem:

Oi Rose, vamos fazer o lançamento oficial do Filme na última sexta-feira de Fevereiro, junto com um grande evento da cultura afro, o PANELAFRO, na casa de cultura do M'Boi Mirim. Já vai anotando na agenda porque o filme é um marco! Principalmente para quem vive ou se interessa pela cultura periférica.

A expectativa que tinha quanto ao filme era grande, mas não pude assisti-lo no lançamento. Após vários furos (meus), consegui com os realizadores – que já conhecia de reuniões do Fórum Cinema de Quebrada – uma cópia em DVD do filme. O longa-metragem documenta uma efervescência de atividades culturais na “periferia sul” de São Paulo: teatro, dança, música, grafite, vídeo, literatura. Assistimos às performances e ouvimos os artistas a respeito de seus trabalhos. É um filme de fôlego, feito por pessoas que gostam muito do que estão filmando.

David conta que, no fim de 2005, tiveram a ideia de fazer o filme para retratar essa produção artística. “Nosso envolvimento sempre foi muito com a arte, até por conta dessa formação [em uma ONG da comunidade Monte Azul] que a gente teve”. Peu completa: “a gente queria, na verdade, mostrar pros artistas daqui que existe uma grande atividade artística em vários lugares, em vários dias da semana. Então na verdade, a ideia do *Panorama* era mais trazer o conteúdo para a comunidade do que propriamente fazer um filme ou só a ideia de fazer um filme”.

O filme surge, portanto, como “instrumento de transmissão de conhecimento”, nas palavras de David, “instrumento de uma transformação política e cultural”. É “como uma ferramenta, a gente percebe que é uma arma, fundamental porque a gente consegue envolver as pessoas, levar informação, cultura e conhecimento às pessoas de uma forma muito direta, muito envolvente”. O filme é portanto pensado como meio de “transformar

a realidade, de verdade assim”, porque, como diz Peu, “a gente quer fazer alguma coisa que mude, a gente quer gerar reflexão”.

Perguntei para os dois em que momento perceberam esse potencial do audiovisual. A percepção de David se dá quando da proximidade com armas reais:

[...] a gente foi num acampamento do MST [para fazer um filme] e a gente tinha uma área de conflito bem marcada, que era o fim do acampamento e o começo da propriedade. E nessa área tinha uma trincheira. A cratera tava cavada do lado de lá e tinha um morrinho pra que os capangas do proprietário da terra pudessem se esconder atrás do morrinho e atirar do outro lado, caso fosse necessário. E na hora que a gente chegou nesse lugar com as câmeras, o impacto pra eles foi muito forte... A gente viu que também estava com uma arma muito poderosa nas mãos, que causa sérias impressões ou altera o comportamento de várias pessoas. Para mim isso tornou-se muito consciente naquele momento, quando eu percebi que a câmera também funciona como um objeto que pode mudar muitas coisas no modo de agir, de ser e de estar das pessoas. Isso pra mim foi bem pontual, foi bem marcado, a gente tinha uma arma na mão também, e que não era uma arma que machucava ninguém, pelo contrário era uma arma... boa.

Para Peu, o momento da percepção se deu com o próprio *Panorama*:

[...] pra mim ficou bem claro quando eu comecei a sentir e dimensionar a importância que teve o trabalho do Panorama na comunidade em geral. Depois, teve uma Semana de Arte Moderna, que talvez tenha relação com o filme, é... Depois, teve a revista Cultura Periférica, que foi inspirada no filme. [...] Pra mim ficou muito forte essa coisa da importância histórica que tem o conteúdo quando compilado.

Para mim, amigos, diria que o potencial se explicita quando lembro que “a gente se encontrou por causa do filme”.

* * *

Durante a gravação do filme, seus sujeitos estão em transição, movendo-se rumo a um futuro que o filme não pode conter.

DAVID MACDOUGALL [*Transcultural Cinema*]

Cinema é movimento. Mas fixa momentos. Acabo de apresentar, a partir da forma como se apresentam para um filme, os personagens que o compõem. São, no entanto, mais que personagens. Neste exato momento, seguem o rumo de suas vidas, mais ou menos próximos dos projetos que escolheram apresentar no momento de construção do filme.

Finalizei a primeira versão deste artigo um dia antes da estreia do filme *Cinema de Quebrada*. Fixei, no texto, impressões e afetos construídos em um longo processo, que não terminou com o fim do filme.

Antes de finalizar o filme, exibi versões incompletas para alguns dos meus interlocutores, também personagens do documentário. Peú e David acharam que o filme iria gerar uma reação nos grupos, que sentiriam uma necessidade de discutir seus trabalhos e discursos. De alguma forma, aproximam *Cinema de Quebrada* do seu próprio filme, *Panorama – Arte na Periferia*, que teria como “papel” a “compilação” de algo cuja importância histórica começa a se delinear.

Fernando e Daniel, do NCA, mostraram-se mais críticos com relação ao argumento do filme. Fernando, com quem assisti o filme em uma sala de aula da PUC-SP, pareceu bastante incomodado, após a exibição, com os discursos que, percebeu, estavam sendo construídos por alguns dos personagens. Crítico, Fernando pareceu também um pouco cético quanto aos projetos de criação e transformação social apresentados no filme. Daniel, que não assistiu o filme conosco, me enviou o seguinte comentário por *e-mail*:

[...] só acho que “cinema de quebrada” ainda não é um movimento, os pensamentos são muito diferentes e as propostas de ação também, mas quem disse que temos que ter unidade comum, né?! Talvez nós que tenhamos que deixar de ser chatos, mas é só ânsia de realizar ações que tenham mais poderio político.

O comentário curto, entre uma crítica ao uso da música no filme – muito presente na versão que ele assistira – e um convite para exibi-lo no Ce-deca, colocava em questão a hipótese que movimenta toda a pesquisa: da existência de um movimento na periferia paulistana em torno da produção audiovisual, que tem como base o acesso aos meios de comunicação e o controle dos mecanismos de construção de representações.

Mas, apesar da dúvida, Daniel quis exibir o filme, em Interlagos, no mesmo espaço onde vi um dos filmes do NCA, seu grupo, e no qual passara a funcionar a Videoteca Popular, em que um dos filmes mais retirados era o *Panorama, do Arte* na Periferia.

Em junho de 2009, chegou ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA/USP) uma sacola. Costurada e pintada a mão, trazia 15 DVDs com filmes produzidos “nas quebradas”, por coletivos independentes de realização audiovisual. Um dos filmes que compunham a seleção era o *Cinema de Quebrada*. Era o único que não havia sido realizado por um coletivo de periferia. Junto com os demais, o filme foi exibido no “Circuito de Exibição de Vídeo Popular”, realizado em cineclubes em vários pontos da cidade, como o CineBecos, Cine Escadão e Cine Campinho – espaços cujos nomes peculiares revelam um novo circuito exibidor, longe das salas tradicionais: becos, vielas, escadões e campinhos, cenários periféricos nos quais um projetor e um pano estendido fazem as vezes de cinema.

Escrevi para Daniel, um dos organizadores do projeto que previa a circulação da sacola por centros de exibição, perguntando se o *Cinema de Quebrada* fazia parte do pacote e ele me respondeu: “Faz sim, viu, Rose. O seu vídeo é mais um dos que estão perambulando pelas quebradas à fora... bacana né? Uma das poucas vezes em que um trabalho acadêmico é retornado para a comunidade, parabéns pra nós!”

Poderia responder ao *e-mail* do Daniel citando literalmente as palavras de Jean Rouch, escritas há mais de 30 anos, baseadas em sua prática iniciada há mais de meio século:

O antropólogo tem a seu dispor a única ferramenta – a ‘câmera participante’ – que pode lhe proporcionar a oportunidade extraordinária de comunicar-se com o grupo estudado. [...] Sua câmera, seu gravador e seu projetor o levaram ao coração do conhecimento e pela primeira vez seu trabalho não está sendo julgado por uma banca de tese mas pelo povo que ele observou. [...] Essa técnica extraordinária do *feedback* (contra-dádiva audiovisual) [...]. Esse tipo de pesquisa que emprega a total participação me parece hoje a única atitude antropológica possível moralmente e cientificamente hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caffé, C., e Hikiji, R. S. G. *Lá do Leste – Uma etnografia audiovisual compartilhada*. São Paulo: Humanitas, 2013. Também disponível em www.ladoleste.org
- Chen, Nancy, and Minh-Ha, Trinh T. “Speaking nearby” in *Visualizing theory*, editado por Lucien Taylor. New York: Routledge, 1994.
- Favret-Saada, Jeanne. “Ser afetado.” *Cadernos de Campo* 13, 2005.
- Geertz, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- Goldman, Márcio. 2005. “Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia.” *Cadernos de Campo* 13 (2005).
- Hikiji, Rose S. G., e Alvarenga, Clarisse C. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia.” in *Sexta-Feira – Antropologias, Artes e Humanidades – Periferia* (8), organizado por R. S. G. Hikiji et al. São Paulo, 2006.
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. “Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga” in *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*, organizado por Marco Antonio Gonçalves e Scott Head. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. “Rouch Compartilhado: Premonições e Provoações para uma Antropologia Contemporânea” in *Illuminuras*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. “Sentidos da imagem na quebrada.” in *Audiovisual comunitário e educação: Histórias, processos e produtos*, organizado por Juliana Melo Leonel e Ricardo Fabrino Mendonça. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- Hikiji, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2006.
- MacDougall, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MacDougall, David. *The corporeal image*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006.

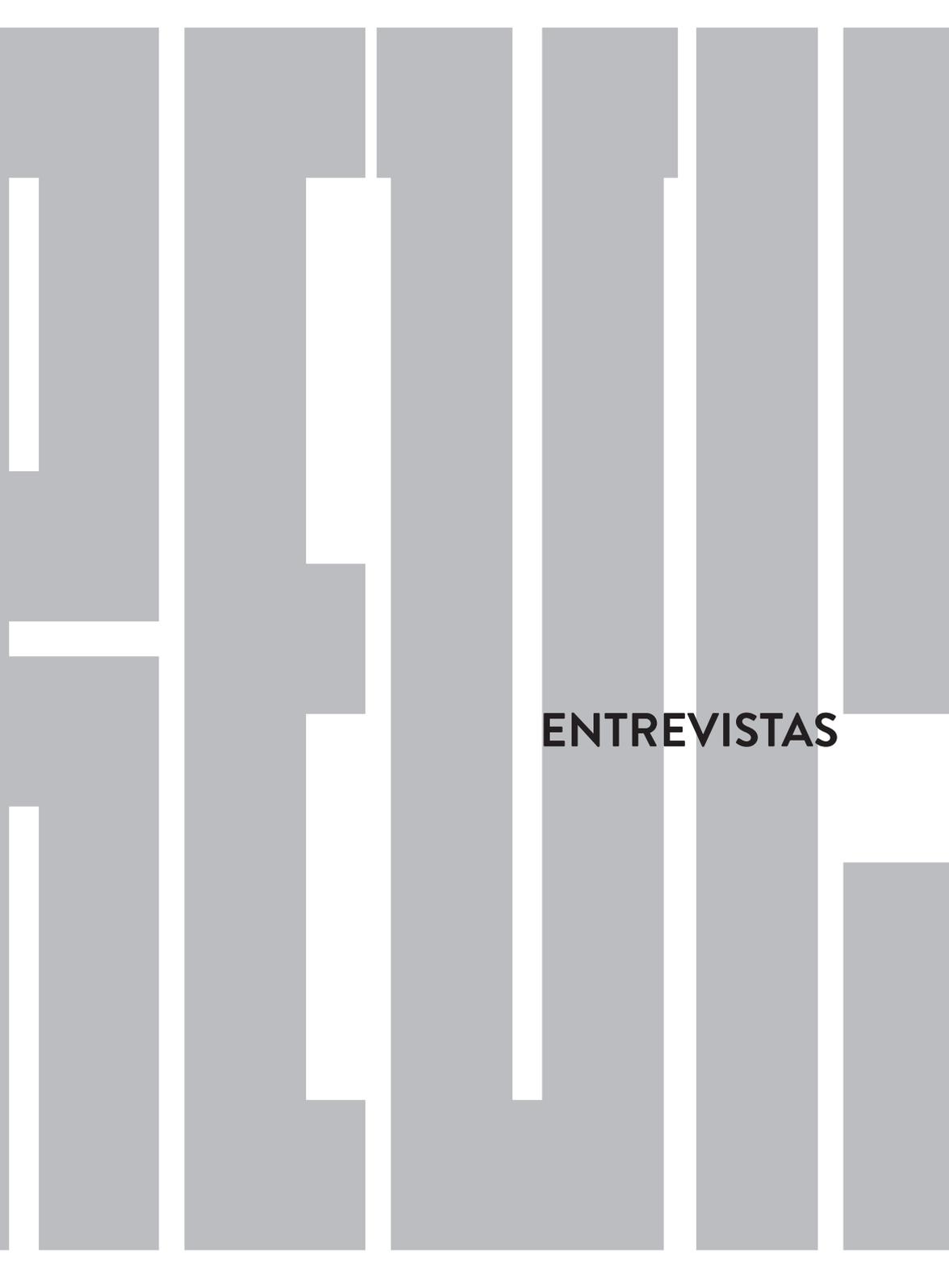
Minh-Ha, Trinh T. *When the moon waxes red*. New York; London: Routledge, 1991.

Nichols, Bill. "The ethnographer's tale" in *Visualizing theory*, edited by Lucien Taylor, New York: Routledge, 1994.

Rouch, Jean. "The camera and man" in Hockings, Paul. *Principles of visual anthropology*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, 1995.

Taussig, Michael. *Mimesis and alterity*. New York: Routledge, 1993.



The background consists of several vertical gray bars of varying widths and heights, creating a rhythmic, architectural pattern. Some bars have white rectangular cutouts, adding depth and contrast to the design.

ENTREVISTAS



Dedicada a entrevistas com realizadores contemporâneos, esta seção busca trazer o calor de quem participa diretamente da criação audiovisual. Compõe-se, assim, o cenário de múltiplas vozes sobre a quebrada, que nem sempre são consonantes, que nem sempre estão em disputa. Ao expor e documentar o olhar desses agentes, procuramos revelar a potência expressiva da fala.

Apresentamos entrevistados que problematizam o lugar da quebrada, seja na forma de seus filmes, no discurso político que engendram, ou no contraponto de suas colocações em relação aos demais textos presentes neste volume. As opiniões de entrevistadores e entrevistados são de sua exclusiva responsabilidade, e não foram alteradas pelos editores.

Renato Candido e Renata Martins são realizadores parceiros, da zona norte de São Paulo, com trajetórias que passam por coletivos de periferia, pela formação acadêmica em audiovisual e também pelo cuidado com a questão da Educação, seja dentro ou fora das salas de aula. Ambos enviaram seu relato em forma de texto, a pedido da equipe do CINUSP.

Na mesma metrópole, mas a quase 40 quilômetros de distância, na Cidade Tiradentes, está o coletivo Filmagens Periféricas. Integrantes da equipe do CINUSP foram até o bairro com Wilq Vicente, atravessando a cidade de oeste a leste, para conhecer Montanha e Negro JC. Visitaram sua

produtora, com um estúdio em construção, e a respeitada sede da Funk TV, canal do YouTube que lhes rendeu o prêmio Silver Play Button, pelos mais de 100 mil inscritos.

Para oferecer perspectivas de realizadores de fora de São Paulo, convidamos Adirley Queirós de Brasília, e Cavi Borges do Rio de Janeiro. Adirley nos recebeu em casa também, mas via Skype, em uma entrevista extensa ocorrida em um momento de grande frenesi da imprensa, devido à sua conquista de onze prêmios no Festival de Brasília, pelo filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014). Principalmente porque o prêmio que lhe seria destinado, de R\$ 250 mil, foi dividido entre os seis filmes concorrentes, decisão tomada pelas equipes desses filmes antes da divulgação do resultado.

O depoimento de Cavi foi também recebido em texto. Em 2013, ele já participara da segunda edição da Mostra de Cinema da Quebrada no CINUSP, exibindo o filme *Cidade de Deus – 10 anos depois* (2012) e compondo uma mesa-redonda com outros convidados de diferentes formações e atuações em audiovisual. Seu trânsito fácil nos diversos meios e a versatilidade de seus projetos de produção de filmes chamam atenção.

Com estas entrevistas, espera-se que o leitor possa experimentar um cruzamento original entre referências e contextos heterogêneos. Se é possível discutir o termo e o lugar da quebrada, então é preciso expor as veias desse conceito em permanente (des)construção e (re)construção, para que seus limites e impasses abram e apontem caminhos de ação e de reflexão.

CINUSP: Como vocês enxergam o cenário das produções de periferia em São Paulo? Existe de fato um “cinema de quebrada”?

Na primeira década dos anos 2000, tivemos a manifestação e a consolidação de vários movimentos culturais de periferia nas grandes cidades brasileiras. Uma das vertentes foi o movimento de cinema de quebrada.

Fruto correlato das diversas manifestações culturais de periferia – como os saraus de poesia, o rap, as rodas de samba, dentre outros –, o cinema de quebrada teve, e ainda tem, na região metropolitana de São Paulo diversos protagonistas. Vale lembrar aqui: Vanice e Eder do Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo (Parada de Taipas); Cláudio Tio Pac e Kelly Alves (Cidade Tiradentes); Fernando Solidade e Daniel Fagundes (Núcleo de Comunicação Alternativa), Peu Pereira e David Alves (Arte na Periferia) ou mesmo Juliana Santos, Rogério Pixote e Renato Candido (CineBecos). Além disso, coletivos de cinema de quebrada se destacaram como o Cine Favela (Heliópolis), Cine Clube Zagaia (Carapicuíba), Cinescadão (Jardim Peri), Cine Campinho (Guaianazes), Perifacine (Sapopemba), dentre outros.

Mas o que define o termo Cinema de Quebrada? Por que acontece um movimento cultural dessa forma, expresso por diversos protagonistas que frequentemente reivindicam o poder de se representar?

Se existe o Cinema de Quebrada, existe também o que podemos chamar de Cinema de Centro. E o que seria este cinema? Bem, imagine uma pessoa jovem que queira estudar cinema por diversos motivos que a fazem desejar isso. O que ela faria? Tentaria uma faculdade de cinema ou realizaria cursos nessa área. Outra possibilidade seria adquirir equipamentos, como câmera profissional, microfone direcional, gravador de áudio etc. E uma vez que esta pessoa tivesse vencido o degrau de formação cinematográfica – seja em linguagem seja em técnica –, então seria o momento de ela pleitear editais para produzir seus curtas, ou produzir com recursos próprios, ou mesmo contar com a infraestrutura da faculdade em que cursa (mas isso depois de ter vencido disputas internas para utilizar tais recursos). Além disso, há o fato de que a história que ela queira contar precisa fazer sentido para quem analisa um edital ou o processo interno da faculdade em que estuda. Ao final, o filme seria exibido em algum festival de cinema em uma região próximo aos eixos econômicos da nossa cidade ou em locais considerados reservas de algo que ainda possa ser chamado de cultural. O cinema de centro poderia ser considerado o lugar normativo de se fazer cinema no Brasil.

CINUSP: Então fica a pergunta: a pessoa que nasce e vive na periferia consegue arremontar sua estrutura de conhecimento e de relações pessoais para fazer parte de todo esse rito que é exigido enquanto prática para ser possível cinematograficamente?

Durante a primeira década do século XXI, diversos protagonistas culturais de periferia acessaram o ensino superior. Muitas vezes, essas pessoas eram as primeiras em suas famílias a cursarem o ensino superior, logo, não herdaram todo o legado econômico e de relações pessoais que validaria suas jornadas no meio cinematográfico. Dessa forma, realizar cinema ou realizar a prática audiovisual revela um recorte de raça e de classe social. Mas, se a prática revela esses recortes, o que justifica um cinema de quebrada?

O cinema de quebrada existe pela demanda de autorrepresentação, uma vez que o cinema e a TV se baseiam no padrão de branquitude como forma de representação normativa de nossos personagens negros e

brancos. A partir disso, tanto é necessário que protagonistas da periferia não só façam as obras audiovisuais mas também os exibam e discuti-los em encontros com as pessoas das próprias comunidades, em estruturas como campinhos, casas de cultura, salas de ONGs, entre outros.

O existir do cinema de quebrada se refletiu em diversas produções, distribuições e exibições de obras audiovisuais não só daquelas realizadas em espaços periféricos. Em diversas ocasiões, por exemplo, o Cinescadão exibia animações do Anima-Mundi, o CineBecos exibia filmes do cineasta animador francês Michel Ocelot. De qualquer forma, a produção audiovisual realizada por protagonistas de periferia tomou uma grande dimensão. Tanto que garantiu a existência de festivais como o Visões Periféricas e o CineCufa do Rio de Janeiro, ou mesmo o “Festival Cine Favela” de São Paulo. Em muitas vezes, os atuais protagonistas audiovisuais realizaram cursos de curta duração, inclusive, nas Oficinas Kinoforum.

CINUSP: E atualmente como se manifesta essa produção e como funcionam esses ciclos de exibição?

Atualmente existe um fato curioso, pelo menos na cidade de São Paulo. A Ação Educativa, ONG ligada a diversas ações culturais de periferia, não publica mais em sua Agenda Cultural da Periferia a cena do audiovisual periférico. O Cine Favela não colocou ainda sua divulgação para seu festival de 2014. O CineBecos não realiza mais exibições de filmes na casa de cultura do M’Boi Mirim. O cineclubes Zagaia, de Carapicuíba, não divulga mais suas atividades. O Cinescadão parou suas atividades. O Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo não realizou mais produções audiovisuais. Por outro lado, o Cine Campinho segue com suas exibições em Guaianazes e algumas itinerantes. Mas seria esse um declínio do Cinema de Quebrada?

Reverendo a trajetória de algumas das pessoas protagonistas do cinema de quebrada, podemos entender a atualidade desse movimento. Vanice Deise (do coletivo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo) se formou em pedagogia e hoje é professora em uma escola estadual, além de ser cantora de rap junto ao seu marido. Daniel Fagundes e Fernando Solidade (do NCA) atualmente são professores de Educomunicação. Flávio Galvão (do Cinescadão,

Fabicine e Sapocine) também é professor na área de educomunicação. Éder Augusto (do Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo) é professor de audiovisual na Kinoforum. Juliana Santos (do CineBecos) é professora de português em escolas públicas e particulares. Rogério Pixote (do CineBecos) é educador em audiovisual no projeto Fábricas de Cultura. O próprio entrevistado Renato Candido (do CineBecos) também é educador do Fábricas de Cultura e professor universitário em Audiovisual

Quase todos conseguiram se estabelecer profissionalmente como educadores e/ou professores. De alguma forma, por mais que o cinema de quebrada tenha sido um caminho político dessas pessoas protagonistas, o que lhes conferiu o dia a dia financeiro, o “pagar as contas”, foi de fato a educação. No entanto, isso não significa um declínio de suas posições políticas, pelo contrário, mas indica o quanto a produção audiovisual “do Centro” é fechada enquanto lugar de poder.

CINUSP: Por outro lado, as trajetórias de muitos protagonistas não se encerraram com a educação. Há produções que caminham paralelamente? Falem um pouco dos projetos recentes de vocês.

Renato conseguiu, em 2011, realizar o média metragem *Jennifer*, o documentário *Samba do Cururuquara* e o roteiro cinematográfico *Cartas Expedicionárias*, fruto de um edital do Ministério da Cultura. Além disso, nós dois, Renato Candido e Renata Martins (que é cineasta negra e moradora de Itaquera), fazemos parte de um time de roteiristas que escreveu a série televisiva *Pedro & Bianca*, financiada pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e veiculada pela Fundação Padre Anchieta. A série ganhou prêmios como o “Prix Jeunesse 2013” e o “Emmy Kids Awards 2013”. Rogério Pixote conquistou dois editais de Cultura da Prefeitura de São Paulo, com os quais viabiliza um documentário sobre Seu Bianco, músico longevo da Banda de Pífanos de Caruaru. Ainda em tempo, junto com Rogério Pixote, nós dois integramos um projeto de roteirização de uma série televisiva que versa sobre a periferia nos anos 1990. Essa iniciativa conta com artistas negros da periferia, como o escritor Ademiro

Sacolinha, o artista ilustrador Marcelo D'Salete, a cineasta negra Joyce Prado, entre outros.

CINUSP: Dessa forma, vocês acham que é possível encontrar um lugar de identidade para os realizadores e realizadoras de periferias?

O que fica latente é que o “Cinema de Centro”, como circuito normativo, é um meio “amplamente fechado” e isso reflete uma faceta de nossa história enquanto nação. Entende-se que podemos enxergar qualidade na produção audiovisual “De Quebrada”, mas desde o momento em que a identidade “De Quebrada” cria um lugar fixo dessa produção, assegura-se o que historicamente se realiza na dinâmica de nossa sociedade: assegurar os lugares fixos de poder. Assim, no discurso corrente, o audiovisual ou cinema de quebrada fica com o lugar da falta, seja de técnica para realização, de cuidado narrativo, que é criado como forma de sempre mantê-lo nesse lugar. Seus protagonistas, por mais formação audiovisual que tenham, ficam marcados também por essa adequação de lugar, como se soubessem apenas criar obras audiovisuais de seus lugares.

O que tem mudado, aos poucos ainda, é o acesso desses e dessas protagonistas aos mecanismos de financiamento de desenvolvimento e produção audiovisual. Não significa mudança de lugar, como se estas pessoas migrassem para o “Cinema de Centro”, pelo contrário. Trata-se de identidade enquanto pessoas negras e que moram na periferia naquilo que é possível no audiovisual... em suas qualidades, dores e amores. Há que exercer o direito de contar o nosso ponto de vista nas nossas histórias, fato tão negado e negligenciado diante de todas as nossas heranças da Casa Grande e da Senzala... ou da caça aos índios pelos Bandeirantes ou pelo exército Jesuíta.

Assim, o Cinema de Quebrada caminha no limiar entre a fixidez do lugar de representação (fato que é muito confortável, pois não questiona o lugar de poder do “Cinema de Centro”) e o choque político das nossas desigualdades estruturais... Inclusive no Audiovisual. Pelas obras audiovisuais que estão sendo desenvolvidas por diversos e diversas protagonistas do audiovisual ou cinema de quebrada, há ainda muita disputa boa, política e, “audiovisualmente” falando, a se travar.

CINUSP: Fale um pouco da sua trajetória no audiovisual, desde quando você começou a se envolver com cinema. Dê destaque para sua relação com cineastas de periferia.

Era atleta de judô profissional e, no ano de 1996, dias antes de ir para as Olimpíadas de Atlanta, sofreu um acidente e foi cortado da equipe brasileira. Resolvi abrir uma locadora especializada em filmes de arte e em seguida comecei a realizar mostras de filmes raros, abrindo um cineclube. Como esse cineclube era ao lado da minha locadora, ajudava a divulgá-la. Esse cineclube era frequentado por muitas pessoas inclusive moradores de favelas do Rio. Estes me convidaram para fazer também essas mostras em suas favelas. Comecei a fazer então projeções na Rocinha, Vidigal, Cidade de Deus, Santa Marta entre outros lugares. A partir daí comecei a desenvolver uma parceria com essa galera de periferia. Mais a frente, no ano de 2005, comecei a fazer filmes com essa galera e desde então desenvolvo um trabalho com numerosos de projetos e filmes com eles.

CINUSP: Você oferece cursos de produção de baixo orçamento. Como começou essa iniciativa? Quem é seu público nos cursos?

Como produzimos muitos filmes na Cavideo (cerca de 7 longas por ano, 15 curtas e 2 séries de TV), e quase todos sem patrocínio ou ajuda governamental, começamos a chamar muita atenção de todos. As pessoas queriam entender como conseguíamos realizar tal empreitada. Decidimos então oferecer esse curso e explicar nosso método de produção, que se baseia em redes colaborativas e de parcerias.

O publico é variado: jovens realizadores, pesquisadores, galera estudante de cinema e de projetos sociais, cinéfilos e participantes de festivais.

CINUSP: Como você desenvolve seus métodos de produção? Como combinar o financiamento de editais públicos com práticas de *crowdfunding*? Existe uma demanda específica de financiamento para cada projeto?

Cada filme acaba tendo um método de produção diferenciado. Produzimos utilizando métodos colaborativos (eu produzo o seu, você produz o meu), desenvolvemos parcerias com produtoras, finalizadoras e empresas audiovisuais. Fazemos parcerias com canais de TV. Fazemos *crowdfunding*, festas, entre outras medias que consideramos necessárias para viabilizar nossos filmes.

CINUSP: Você disse que mescla diversas modalidades de financiamento e citou diferentes fontes possíveis para angariar fundos. Quais as dificuldades que você encontra para acessar os editais públicos?

No Rio de Janeiro, neste ano por exemplo, não teve editais municipais [RioFilme] nem estaduais.

Como estamos num grande centro, os editais privilegiam os diretores já consagrados e conhecidos. Nós, que ainda somos “jovens realizadores”, acabamos ficando à margem desses editais.

Estamos “na periferia” do grande centro.

Em 10 anos, produzimos 150 filmes (35 longas, 97 curtas, 8 medias e 5 series). Apenas 4 projetos desses foram [financiados] com editais!!!

CINUSP: E para chegar aos festivais de cinema?

Isso já conseguimos com bem mais facilidades. Já participo de festivais há mais de 8 anos. Conhecemos os principais coordenadores e curadores, por toda essa experiência já sabemos os perfis de cada festival e, assim, conseguimos ter um boa aceitação neles. Todos também já conhecem bem nossos trabalhos e nossa forma de produção. Isso facilita muito para nós participarmos desses festivais.

Em 10 anos já ganhamos 167 prêmios em festivais nacionais e internacionais.

CINUSP: Tem sido possível observar um considerável crescimento nas produções de baixo orçamento. Como você vê a circulação desses filmes? Que público eles atingem e por quais canais?

Sim, tem muita gente fazendo filmes. No ultimo Festival de Brasília, foram inscritos 130 longas e 550 curtas de todo o Brasil. Já conseguimos e sabemos produzir filmes variados em temáticas e em locais diferentes do Brasil. Nosso problema atualmente é onde exibimos e divulgamos essa vasta produção.

Como os cinemas cada vez mais passam filmes maiores e internacionais, e temos menos espaços para nossos filmes brasileiros, precisamos pensar rápido em novos caminhos e janelas. A TV e seus novos canais a cabo têm sido de considerável importância. E também os festivais de cinema, cineclubes, *sites* e canais VoD (*Video on Demand*), DVDs, escolas, museus, entre outros lugares alternativos.

CINUSP: Como você vê a inclusão de seus filmes em curadorias de mostras de cinema da quebrada? Em geral, quem é o público dos seus filmes?

Apesar de não morar e não ser “da quebrada”. Desenvolvo um trabalho grande e variado desde 2004 com essa galera. Na verdade, também se tornou a minha galera. Acho que as parcerias e a união é a melhor forma de fazer seu trabalho crescer e ser mais visto. Acho que o “asfalto” e o “morro” precisam se unir. Serão mais fortes assim. Assim é que penso e trabalho. Esse conflito de pensamentos e interesses, fazem o discurso ficar mais rico e mais forte.

O público que assiste nossos filmes são dos festivais, cineclubes, da *internet*, dos canais a cabo alternativos (Canal Brasil, Curta, TV Brasil, entre outros). Tanto nas favelas como fora delas também estamos juntos e misturados.

CINUSP: Você fala de um “conflito de pensamentos e interesses” entre “asfalto” e “morro”, que geram frutos positivos. Você pode falar mais sobre isso? Como se manifesta esse choque na hora de fazer filmes?

Por exemplo: o grupo Nós do Morro do Vidigal é ótimo em roteiros e tem ótimos atores. Porém, são péssimos produtores. Eu já sou ótimo produtor, mas péssimo roteirista. Nós, juntos, formamos uma boa dupla.

Sobre conflitos, posso citar como exemplo o filme *Cidade de Deus – 10 anos depois*. O Luciano é ator, negro e mora no Vidigal. Eu sou branco, produtor e moro na Zona Sul. Pensamos muito diferente e somos muito diferentes. Essas diferenças enriquecem o filme, pois este traz dois pontos de vistas sobre o mesmo assunto. Nossas discursões são calorosas e acabam sendo bem produtivas.

CINUSP: Fale da sua experiência com a realização de *Cidade de Deus – 10 anos depois*. Você vê algum efeito do filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund na produção audiovisual dos morros cariocas?

Sim!!! Muita influência. Considero esse filme um marco no cinema de periferia.

Como cito o fim do filme num texto: esse filme foi lançado em 2002, no início da digitalização do cinema (tanto na produção, quanto na distribuição e exibição). Nesse momento começam a surgir escolas audiovisuais, grupos, cineclubes e coletivos nas favelas de todo o Brasil. Aqui no Rio cito o grupo Nós do Morro, CUFA, Cinemaneiro e o Nós do Cinema que depois virou Cinema Nosso – inclusive de uma iniciativa do próprio Fernando Meirelles, pois queria que esses jovens atores do seu filme continuassem no cinema e passassem também a entender o cinema por trás da câmera.

Acho também que muitos moradores de favela quiseram por seu ponto de vista e até confrontar o ponto de vista do filme de Fernando Meirelles. Falando suas histórias, e o ponto de vista de fora pra dentro. Agora com as novas tecnologias e o barateamento do equipamento, essa galera de periferia podia mostrar o seu próprio ponto de vista!

CINUSP: Você acha que existe um “cinema de quebrada”?

Sim!!! Ainda começando (15 anos), mas que muito em breve vai amadurecer, crescer e mostrar um novo cinema brasileiro.

Acredito muito nisso!!!

WILQ VICENTE: Falem um pouco da Cidade Tiradentes.

NEGRO JC: Falar da Cidade Tiradentes é falar de um bairro que tem muita história pra contar, que tem tanto coisas boas quanto coisas negativas. A gente, por exemplo, mora aqui desde o início do bairro, vimos muitas transformações, muitas mudanças positivas, de infraestrutura. Pra mim, a Cidade Tiradentes é, resumindo, um bairro como outro qualquer, onde tem coisas boas, coisas ruins, um lugar bom de se viver, né? E aqui no nosso bairro hoje, por exemplo, temos muita coisa próximo de nós – além das nossas famílias, filhos, enfim –, muitas coisas estão vindo pra cá. Infelizmente é longe pra caramba do centro, fica longe de várias outras coisas importantes da capital de São Paulo, mas é um bairro que eu tenho orgulho de morar. Foi daqui que surgiram muitas coisas na minha vida, tanto na carreira profissional quanto na vida pessoal. Aqui foi onde nasceu a Filmagens Periféricas, né, meu? Foi onde a gente também teve a oportunidade de trabalhar pela primeira vez com vídeo, aliás, de ter o primeiro contato com vídeo. Foi onde que a gente se aproximou mesmo dessa questão.

MONTANHA: É um bairro muito grande, tem muito prédio, muita gente, muito coração amargurado, mas que vem evoluindo. E com essa evolução as pessoas também têm evoluído bastante, têm crescido. A gente vê

peessoas que têm uma estrutura de vida bacana aqui dentro, o que é legal, porque foi pela correria mesmo, até pra quebrar os estereótipos do tipo: “Ah, porque os pretos não trabalham, são todos preguiçosos”. E tá aí, o pessoal com umas casonas da hora, uns carros da hora, correndo atrás do seu progresso. Então, Tiradentes hoje é progresso, mano. A gente viu da CMTC pras lotações, enfim, veio o Corpo de Bombeiros, os bancos. Eu lembro que, uma vez, numa formação – quando comecei a entrar nesses bagulhos de formação, da área social – me perguntaram: “O que você gostaria que tivesse na Tiradentes?”, eu falei: “Um banco”. Na época deram risada, tá ligado? Hoje, pra glória de Deus, temos três aí, mano. Hoje temos todas as agências, temos escolas particulares, temos até faculdade aqui dentro. É um bairro que cresceu muito.

WILQ: Cara, fala um pouco da tua história, até esse encontro com o audiovisual.

MONTANHA: Eu era bem ocioso, não tinha uma perspectiva de vida, não sabia o que queria pro meu futuro, não fazia ideia disso. Naquela época, Tiradentes não projetava isso em você. Eu era muito esculachado pelos professores na escola, pela falta de condição mesmo. Enfim, você realmente não tinha incentivo de ninguém, já que a família trabalhava muito, né, mano, minha mãe sempre trabalhou demais. Então, era diferente, mas Deus sempre olhou pela minha vida – graças a Deus – e a gente foi conseguindo vencer algumas barreiras. Um dia eu encontrei o audiovisual, curti, comecei a praticar, a entender. Conheci o NEGRO JC, enfim, comecei a fazer alguns trampinhos bem amadores, na época, mas muito rico na questão social. O audiovisual foi algo que trouxe uma perspectiva de vida para mim, sabe? Me projetou na área social, me projetou nos abrigos. Trabalhei nos abrigos durante muito tempo usando a câmera como uma ferramenta política mesmo, né. O audiovisual foi muito rico nessa parte, porque me deu a formação e a estrutura. Hoje eu sobrevivo só do audiovisual, graças a Deus. Tem momentos bons, tem momentos ruins, mas é o que me sustenta, é o que sustenta a minha família, é o que sustenta os meus amigos. Deus vem dando a graça, né, mano. Deus vem dando a graça... eu ponho

Deus em primeiro lugar de tudo na minha vida, e ele vem dando a graça pra tudo isso, entendeu?

NEGRO JC: Desde a minha infância, eu não tinha definido, por exemplo, o que eu queria ser. Como várias pessoas, as crianças ficam falando, até brincam: “Ah, eu quero ser professor”, “Eu quero ser bombeiro”, “Eu quero ser médico”. Eu, enfim, nunca tive uma perspectiva nesse sentido. Mas sempre costumo falar que os jovens costumam se aproximar do que tá mais próximo deles, sabe? E infelizmente nas periferias, muitas das vezes, o que tá mais próximo dos jovens são as coisas negativas. Em 2002, andando pelo bairro, eu vi uma faixa escrito: “Oficina de vídeo”. Se não me engano, foi na época que eu tinha acabado de comprar um videocassete pra minha casa. A minha ideia, quando olhei aquela faixa, era de aprender a fazer manutenção no videocassete. E fui, me inscrevi, mas estava com essa ideia: “Pô, vou ter uma profissão”. Mas, quando eu cheguei lá, me deparei com um monte de equipamento de foto, vídeo, vários professores, e aí fui percebendo que não tinha nada a ver com o que eu imaginava. No começo eu não estava curtindo nada do que estava sendo mostrado, do que estava sendo falado, mas na parte das oficinas que mostrava edição, foi quando comecei a me encantar pelo vídeo, né. Eu falei: “Poxa, que legal”, foi na edição que o vídeo começou a criar formas, a criar um corpo. E aquilo me despertou um interesse muito grande pelo trabalho com vídeo, né, meu. Eu, por exemplo, nunca tinha nem me visto em frente a uma câmera, se muito quando a gente passava no *shopping* ou na 25 de Março e se vê passando nas câmeras de segurança, mas contato, mesmo, nunca. De 2002 pra cá foi aquilo: a gente se reuniu em um grupo de pessoas que queria dar continuidade às oficinas e partimos pra montar a Filmagens Periféricas. A gente sempre viu a Cidade Tiradentes sendo retratada pela grande mídia sempre de forma negativa, sempre mostrando os pontos ruins que acontecem no bairro. Mas a gente queria ter o nosso olhar, transmitir a nossa visão pros outros moradores e pra outras pessoas fora do bairro também. Para continuar a oficina que a gente teve foi difícil, né. A gente criou lá a Filmagens Periféricas com o intuito de fazer vídeo, sem um objetivo certo,

mas como era algo que não gerava dinheiro, não gerava renda, nem todo mundo dava atenção ou podia participar frequentemente das atividades, dos vídeos, das correrias, das militâncias, das reuniões, enfim, correr atrás de projetos culturais pra tentar ganhar alguma coisa. Então, com o tempo as pessoas naturalmente foram se distanciando, até mesmo por questões pessoais, de ter que levar o pão e o leite pra dentro de casa, né, meu, de precisar de uma renda fixa. Infelizmente, devido a esses motivos, as pessoas foram saindo, né? Trabalhar com vídeo – não vou nem dizer trabalhar, no nosso caso é sobreviver do vídeo – é uma missão quase impossível, é complicado, é correria diária. Hoje pode tá muito bom e daqui seis meses pode tá muito ruim, entendeu? São fases que a gente passa e que, se você não tiver um objetivo, não estiver centrado no que você realmente quer, no que você almeja, você desiste. A Filmagens Periféricas tem trabalhado não só com questões culturais, com o projeto de exibição de cinema e vídeo na Cidade Tiradentes, mas também com trabalhos comerciais, que traziam de fato renda pra gente e que motivavam a gente também.

WILQ: Qual é a motivação e o desafio atualmente pro Filmagens Periféricas?

MONTANHA: No passado, o que eu fazia só era possível porque eu trabalhava no abrigo e tinha um salário. Quando a gente era moleque, era sustentado pelos pais, tinha uma casa, comida, roupa lavada e tudo mais. Agora, a gente cresceu. Somos pais de família, temos nossas esposas, nossos filhos, nossas responsabilidades. Não dá mais pra viver só da vontade de querer fazer alguma coisa, a gente tem que ter renda pra isso. Não dá mais pra viajar pro Fórum Social Mundial com cem reais no bolso. Então, a gente falou: “Mano, vamos fazer disso uma forma de renda”, a gente tem capacitação pra dar oficinas, pra dar formação, como já fizemos várias vezes, mas levamos o Filmagens Periféricas pra um patamar comercial. Hoje a gente presta serviço pra algumas empresas, fazemos trabalhos pra Claro, pra Tim, pra Vivo, pra Oi, pra Nextel. Hoje temos um cliente aí, que é o Grupo Pão de Açúcar, com uns quatro ou cinco trabalhos no ano e isso que só tá começando, no mínimo a gente faz e assina como Filmagens

Periféricas. Então é muito louco, um projeto que começou lá atrás, que a gente não tinha uma perspectiva sobre o que aconteceria, tomou uma proporção grande. Pô, saí daqui da Cidade Tiradentes, e tal né. A gente, de roupa social, foi lá pra uma reunião no Grupo Pão de Açúcar. A gente fez o primeiro, agradamos o cliente. Fizemos o segundo. No terceiro já fomos falar direto com a chefia, fomos chamado pra uma reunião. O NEGRO JC – eu dou esse mérito a ele – tem a seguinte política: se não tem trabalho, vamos fazer qualquer outra coisa; mas se tem trabalho, mano, vamos trabalhar, nisso a gente pode virar a madrugada, nisso a gente pode ficar o dia inteiro, três, quatro, cinco dias sem ver a família; se tem trabalho, vamos trabalhar e vamos entregar o serviço no dia e na hora combinada, entendeu? Faz toda a diferença também pro nosso trabalho final ser procurado por outras empresas, né. A Filmagens Periféricas foi mais pra essa linha do institucional agora, isso não quer dizer que a gente não vá mais fazer outro tipo de trabalho social ou algo do tipo, mas este, hoje, já não é mais o foco da nossa vida, não dá mais pra ser o foco da nossa vida, né, mano.

WILQ: Mas e os trabalhos autorais, como é que ficam? E os trabalhos que vocês fizeram lá atrás?

MONTANHA: Eu acho que hoje a gente tem qualidade, tem técnica, tem equipamento pra realizar um bom vídeo, um bom curta, tudo o que a gente sempre sonhou. Mas hoje, assim, às vezes as pessoas podem assistir um vídeo nosso mais antigo, tipo o *Vida Loka*, e achar meio clichê, de repente até mesmo por diversos erros de gravação, enfim. Mas esse vídeo era muito rico pela ideia, que era mesmo de uma ideia na cabeça, uma câmera na mão. A gente sabe que eles tinham uma essência.

NEGRO JC: Então, tem essa questão também. A gente tá fazendo muitos trabalhos comerciais, né. Mas a gente não perde a essência. Por exemplo, todos os trabalhos que a gente desenvolve têm pessoas que estão iniciando a carreira ou até mesmo tendo o primeiro contato com o audiovisual. Então, a gente se atenta bastante a isso, por exemplo, pra cada trabalho que a gente fecha, em vez de procurar grandes profissionais, pessoas com

certa experiência, a gente sempre procura trazer gente do nosso bairro. No dia a dia aqui com a gente, também trabalham pessoas que estão iniciando – moradores daqui que são jovens também – na parte de arte, produção, câmera, enfim. Então a gente sempre procura passar o que aprendemos pra essas pessoas do nosso bairro, desde a parte técnica até ensinar a fazer um roteiro, como fazer uma produção, tal. Porque a gente meio que congelou a Filmagens Periféricas e a realização de curtas-metragens de ficção, de documentário, por essa questão que o Montanha já falou anteriormente, a mudança de vida, né? Uma coisa é quando você tá morando com os seus pais. No meu caso, por exemplo, fui pai muito novo, né, a resposta aumenta. Enfim, cinema no Brasil não é fácil e você precisa se manter. Os trabalhos autorais, infelizmente, não estavam trazendo renda pra gente, não estavam trazendo as necessidades básicas. Como é que você vai pensar em desenvolver um roteiro, um argumento, se a sua cabeça tá a milhão? Então, foi isso que de certa forma brecou, porque a gente não estava conseguindo patrocínio, não conseguia edital e também não tinha dinheiro pra investir nos trabalhos que a gente vinha desenvolvendo no início.

MONTANHA: Mas tem trabalhos que a gente é chamado pra fazer com o Filmagens Periféricas, encontro de DJs, Primeiro Encontro de DJs da Cidade de São Paulo, a Feira Preta, enfim, Dos Tambores aos Toca Discos, trabalhos pelo Centro Cultural da Espanha, com intercâmbio de uma DJ...

WILQ: Coberturas dos Prêmios Ethos de Jornalismo.

MONTANHA: Prêmio Ethos de Jornalismo, a cobertura do Prêmio Ethos de Jornalismo.

WILQ: Isso vocês consideram como trabalhos autorais também?

MONTANHA: Sim, sim, sim. A gente foi convidado, apostamos, fomos lá e fizemos. o *Augusta Ao Gosto* foi resultado de uma oficina de vídeo promovida pelo Itaú Cultural, que inclusive ganhou um prêmio no Festival de Curtas-metragens do Porta Curtas Petrobrás, vídeo escolhido pela *internet*, né? E é louco porque no dia da premiação a gente não tinha dinheiro, por

isso não ia: “Mano, vamos ficar de boa, tá osso, tá sem grana”. Aí ligaram, falaram: “E aí, vocês vão vir?”. “Mano, a gente não vai”. “Pô, se eu fosse você, eu ia, mano”. “Mas por quê?”. “Não, eu ia, mano, não perderia isso, tal”.

WILQ: Já deram a dica, né?

MONTANHA: Aí o Jota falou assim: “Mano, eu acho nós ganhamos essa merda aí, velho. Porque os caras tá querendo muito que a gente vá, mano”. Então a gente foi, pegou um carro. Na época o carro não estava numa condição muito boa. Foi com o Tipo? Foi com o Tipão, né, aí chegamos lá, já no finalzinho, o pessoal nem queria nos deixar entrar. Dissemos: “Então, mano, mas a gente tá participando da parada também”. Aí na sequência abriram-se as portas, o pessoal saiu, começou a parabenizar a gente, tal. Chegamos com o Tipão. Três negrão e uma mulher, pá, num lugar que só tinha bacana, lá no MIS, né, mano?

WILQ: Só a nata do cinema lá.

MONTANHA: Aí o pessoal não deixou a gente entrar, mano, e foi louco, porque no final quem ganhou foi a gente, recebemos o prêmio lá fora

NEGRO JC: Tem um projeto que é o Cinema de Periferia. A gente ia em vários festivais de cinema e vídeo quando começamos a fazer os curtas, só que o povo da Cidade Tiradentes não tinha acesso e não via a maioria desses trabalhos, aí a ideia era juntar todos os curtas-metragens que a gente desenvolveu ao longo dos anos, desde o primeiro até aquele momento, e colocar todos numa fita VHS para distribuir em todas as locadoras do bairro. Na época a gente conseguiu distribuir em nove locadoras. Esse projeto rolou durante quatro anos, foi bacana porque o pessoal teve uma aceitação muito boa em relação a ele. A gente colou vários cartazes em vários comércios do bairro, o pessoal começou a assistir, interagir mais, conhecer o que a gente estava produzindo, e isso foi fantástico. E de certa forma, em várias locadoras, as fitas não voltavam, já que o pessoal devolvia as fitas dos filmes que tinha locado, mas as nossas não devolvia, então os donos das locadoras começavam a ligar: “O pessoal não tá devolvendo as fitas, e

aí o que acontece?”, a gente falou: “Pô, como é que vai ser? Vai cobrar, vai multar como um filme comum?”, não. Aí depois a gente passou a discutir: meu, se o pessoal não tá devolvendo, com alguma coisa positiva o pessoal tá se identificando pra querer guardar em casa, pra eternizar, não sei, só sei que várias fitas não voltaram, né. E teve um fato engraçado, tinha uma locadora, isso é bom ressaltar, que na época chegou com um peso muito grande aqui na Cidade Tiradentes, a Locadora Tranca, que era a mais bonita, a maior, a mais luxuosa do bairro, só que era cara. Como o dono não morava aqui, ele tinha dificuldade pra falar com a gente ou não queria nos atender de fato. A gente sempre ia na locadora e deixava recado, porque ele nunca estava, nunca podia atender; deixava telefone, ele nunca respondia. Até um belo dia em que eu mesmo fui pra locadora, falei: “Opa, você falou com o dono?”, e o atendente: “Não, não falei ainda”, eu respondi: “Ah, beleza, então”, já estava cansado de ir lá. Era naquela época em que o PCC estava atacando, estava a milhão em São Paulo, causando tumulto. Saí da locadora, peguei o telefone e liguei na locadora do orelhão, aí atenderam: “Opa, quem tá falando?”, “Aqui é o Cobra, do PCC. Meu, os meninos disseram que estão tentando falar com o dono da locadora aí e já tem um tempo que não conseguem”, “Não, não”. Falei um bolão, xinguei pra caramba e desliguei o telefone. Acho que passaram dez minutos e o meu celular tocou: “Opa, aqui é o Fulano de Tal, eu queria ajudar aí, patrocinar o projeto aí”. Aí foi muito louco, porque, meu, a gente não queria patrocínio, nem nada, só queria que o cara desse ouvido: “Ô, libera um espaço na prateleira pra colocar dez fitas VHS”, era um negócio simples. E esta foi a locadora que estendeu o projeto por mais tempo. Isso foi engraçado, porque naquela época os DVDs já estavam chegando, né, meu, que já estava a milhão os aparelhos de DVD, e lá continuava com as fitas VHS, tinha poucas fitas na locadora, mas as nossas ainda estavam lá. Foi uma situação engraçada, meu.

WILQ: Quais são as referências de vocês na área do audiovisual?

NEGRO JC: Olha, a gente se baseia muito nos filmes do Tupac, Tupac não, do Spike Lee, do Jefferson De, entendeu? Hoje, eu gosto bastante de assistir

vídeos da *internet*, sabe, tem umas referências de vídeos curtos – que é o que a gente tá fazendo bastante atualmente – de diretores nacionais como o Eduardo Coutinho. Enfim, são várias paradas, mas em relação ao audiovisual, às vezes as referências não vêm tanto do audiovisual, de filme, cinema, enfim. Eu, particularmente, ainda tenho as minhas referências muito, muito, muito no rap, cara. Por mais que a gente trabalhe com o funk a milhão, que a gente desenvolva várias paradas no funk, eu ainda – quando quero criar alguma coisa, quando eu quero pensar em alguma coisa – sempre vou lá nos meus CDs, nos meus arquivos e vou ouvir um bom rap, porque tem várias ideias que me fazem aprimorar muito a minha forma de pensar, a minha forma de viver. Tem m vídeo que eu gostaria de falar, que é o *Aqui Fora*, entendeu. Esse é mais um vídeo que vem de dentro das realidades, de mulheres que tem pessoas atrás das grades. Enfim, mulheres e crianças, que sofrem muito com isso, até mesmo com a distância, com a localidade, com o desprezo, com o destrato com as pessoas que tem entes queridos presos, né, meu. Essa retratação foi feita com a participação da Dina Di também, que é do rap. Teve outro trabalho também, o Assim Que É, que também teve a inspiração no rap. O grupo RZO, que tinha a música: *Assim que é*, e o Ndee Naldinho, que lançou uma música foda: “Povo da Periferia”, né, meu. “Deus, olhai meu povo da periferia”, essa música batia na gente, falava diretamente com a gente. E aí cai naquela questão do Filmagens Periféricas, que veio da nossa ideia de querer mostrar em forma de vídeo o jeito que a gente gostaria que a grande mídia retratasse o nosso bairro, que tinha várias coisas positivas que eles não falavam. Então, são vários trabalhos que a gente fez –já tem até um tempo que eu também não assisto, mas é mil grau, mano.

MONTANHA: A principal referência vem do hip-hop. Eu e o NEGRO JC temos como base de formação ser autodidata, de estudar, de perspectiva, enfim. O hip-hop aparece nas nossas vidas, porém ele se torna algo maior depois, né? A gente conhece o hip-hop como o meio de transformação, né? E é louco, porque a gente poderia ter a referência da própria televisão, da grande mídia, mas a gente fugia muito disso. Quando eu comecei com vídeo, lá atrás, que eu comecei a estudar um pouco mais, comecei a conhecer

outros diretores de fora do país. Só que naquele momento a *internet* não era tão forte, e aí a gente teve essa limitação também, porque aquilo só chegava pra gente em VHS, DVD, algumas coisas desse tipo nesse naipe de alguém de fora e nos festivais, né? Eu ia no festival e de cada dez ou vinte que assistia, gostava de um, de repente, não eram todos, né?

WILQ: Como vocês dois enxergam essa história da produção dos centros versus a produção das quebradas, tanto na área cultural quanto na área audiovisual, como vocês veem isso?

NEGRO JC: Bom, eu não sei se tem um *versus* aí. Acredito que tanto a gente, a Filmagens Periféricas, quanto os demais, outros grupos, outras pessoas que residem na periferia – ou nasceram, cresceram, viveram, enfim – e que desenvolvem vídeos, acho que é pela questão da linguagem mesmo, do olhar, que diferencia, sabe? Eu acredito que as propostas também são diferentes. Pô, a gente cansou de ir em vários festivais e ver vários vídeos que, tipo, você ficava lá durante uma hora na cadeira assistindo e fala: “Porra, mano, com todo o respeito, mas não contribuiu nada, não entendi”, ou então: “O que esse cara quis dizer?”, já que às vezes as coisas são muito poéticas. Enfim, eu acredito que um vídeo tem esse poder, essa ferramenta de passar a mensagem, transmitir uma ideia, sabe. Agora também a gente vai voltar forte aí, porque a Filmagens Periféricas tá fazendo um curta-metragem, agora tá na hora de a gente mostrar essa evolução, né. E esses grandes filmes nacionais, tem muitos filmes bons pra caramba, mas tem outros também que você vê sempre no edital o mesmo diretor que ganhou, é a mesma produtora que ganhou, às vezes não dá pra entender. Até vários editais grandes aí que você vai ver o resultado, o filme, aí você fala: “Porra, mano”. Mas, retratando a grande mídia em si, eu acho que a televisão tá, de certa maneira, não vou dizer falida, mas ela tá hoje muito dependente da *internet*. Todos os canais, quase todos os programas tem um tal de *top dez* dos vídeos mais bombados, dos mais engraçados, porque passaram a perceber que nem tudo que tá na televisão o pessoal se identifica, pois são obrigados a assistir, tá lá a novela, o programa da tarde, tá lá, só tem aquilo pra assistir. A *internet*, então, tá possibilitando as pessoas a criarem o seu

próprio conteúdo, não só criar, mas postar o material com certa facilidade também, com os celulares, os dispositivos móveis. Você faz um vídeo agora, caseiro, e de repente esse vídeo pode virar um puta de um sucesso, ou uma música, enfim. Então, hoje eu vejo assim, a televisão não tem uma referência, tanto é que se você pegar o jovem de hoje, não assiste televisão, ele não tá ligado em televisão, é tudo *internet*. Eu creio um pouco nisso, nessa diferença mesmo das pessoas que fazem vídeos nas periferias ou não, mas que tem um cunho mais de protesto, de trazer uma mensagem, é mais por essa ideia mesmo.

WILQ: Montanha e NEGRO JC, existe uma produção de quebrada, assim, uma produção periférica de audiovisual? O que vocês acham disso?

MONTANHA: Tem, tem sim. Depois teve muita gente que continuou ainda com os editais, fazendo os trabalhos. Eu não digo só em produzir, mas em executar algumas coisas. O próprio Cine Campinho, aqui de Guaianases, que o pessoal executa muita coisa da hora, pelo menos eu acompanho. Eu curto os caras, eles cresceram com o barato, né, mano, acho da hora. Os meninos lá da zona sul, faz tempo que eu não acompanho, mas eu sei da competência deles, do Daniel, do NCA. Núcleo Cultural Ativo, né?

WILQ: Núcleo de Comunicação Alternativa.

MONTANHA: Isso mesmo. Eu sei da competência deles também em relação a fazer os trabalhos, enfim, e aí o louco...

NEGRO JC: Uma minissérie. Eu esqueci o nome. É tipo de terror, uns baratos lá.

WILQ: É a Thaís Scabio, do Cavalo Marinho Audiovisual. Eles estão fazendo uns videozinhos curtos de terror, né?

NEGRO JC: Muito louco

MONTANHA: E fora isso daí, hoje na *internet* – por mais que ela não tenha participado da nossa formação –, você tá vendo vários curtas, vários

bagulhos sendo lançados, várias paradas sendo lançadas, é diferente, mano. O pessoal nos canais mesmo, você vê os caras focando uns curtzinhas, arriscando umas paradas que são loucas. O pessoal de interior, de outro estado, de outra pegada, de outra fita, que por mais que a gente não conheça, não tenha contato com essas pessoas, a gente acompanha bastante, né. A gente navega bastante pela *internet*, consome muito disso também, entendeu, mas tem uma produção periférica sim.

WILQ: Com o barateamento dos equipamentos, vocês acham que os processos de produção ficaram mais facilitados, principalmente, pros diretores negros?

NEGRO JC: Sem dúvida, porque hoje você consegue ter uma câmera adequada com uma qualidade legal, você consegue ter uma ilha de edição bacana, você consegue ter uma captação de áudio bacana. E, queira ou não, isso reflete também no resultado final do trabalho, da obra audiovisual. Então, com os equipamentos adequados e as ideias bem planejadas, bem executadas, a gente tem um resultado melhor, né? Até mesmo essa questão do aprimoramento, com o passar do tempo a gente, por exemplo, por ter essas ferramentas próximas nos dias de hoje, porque há anos atrás aí, não vai muito longe, a Filmagens Periféricas tá com 12, 14 anos, não sei, mas de fato só tem dois anos que a gente possui a nossa câmera, o nosso microfone e a nossa ilha de edição. Porque, até pouco tempo, uma das coisas que nos desestimulou – não só a questão financeira, de trazer dinheiro pra nossas casas – a produzir algumas coisas que a gente gostava de fazer, foi essa questão dos equipamentos, cara. A gente tinha que pedir emprestado pro fulano ou pra uma associação, tinha essa dificuldade de: “Pô, vamos ter que ir lá no centro da cidade pra buscar a câmera, buscar o tripé”, e não dava pra buscar de condução, porque era perigoso também, né, ficar andando com câmeras caríssimas no meio da rua. E a Ação Educativa, por exemplo, foi uma ONG que contribuiu muito com a Filmagens Periféricas, de verdade, é foda. Os caras contribuíram muito com câmera, tripé, luz. Vamos dizer que 50%, no mínimo, das nossas produções foram realizadas com os equipamentos da Ação Educativa. Então, tem um pouco

disso, porque às vezes a gente planejava o dia da gravação e quando ia ver os equipamentos, tavam emprestados pra um outro grupo, outra pessoa, desenvolvendo um trabalho, então a gente tinha que ficar na fila.

WILQ: Esse espaço que o NEGRO JC falou era um centro de mídia juvenil, né, ficava na Ação Educativa, que funcionou como um espaço de democratização de acesso a alguns equipamentos, mas não funciona mais. Emprestavam equipamentos pra vários grupos na periferia de São Paulo, que podiam agendar e pegar projetor, câmera, podiam ir lá acessar a ilha de edição, tinha oficina de vídeo, enfim. No fundo quem deveria fazer isso era a USP. Enfim, outros espaços públicos deviam cumprir esse papel que a Ação Educativa acabou cumprindo durante um tempo. De certa forma abriu as portas.

MONTANHA: Abriu, abriu as portas, porque você alugava uma PD 170, que na época era bala pra quem não tinha dinheiro, né. Essa câmera era *top* de linha e a gente tinha, pô. Uma coisa é você falar que a gente consegue fazer produções com uma qualidade maior, que a gente consegue editar o vídeo usando o Final Cut, usando Mac, por que não? No caso, essas ONGs realmente abriram as portas e depois de um tempo outras começaram a circular também. Lógico que existem ONGs e ONGs, e tem os ongueiros também que só vivem disso, né. Mas *ok*, eu acho que é importante, desde que você tenha os princípios. Porque eu lembro que também tem ONG que tinha muito esse tipo de trabalho, né: “Vou pegar os caras da periferia e vamos levar pro restaurante chique”, depois até vi isso sendo retratado no *Quanto Vale Ou É Por Quilo*. E foi louco porque o quando eu assisti, numa sala de cinema, vi muito ongueiro xingando: “Ah, mas os trabalhos que as ONGs fazem é importantíssimo, se não fossem as ONGs vocês não teriam isso, vocês não teriam aquilo”. Eu falei: “Mano, mas tá brava por quê?”. Teve gente que se levantou e saiu andando, eu falei: “Mano, que bagulho louco, velho”, o pessoal se incomodou mesmo. E aí você vê e pensa: “Tem algo errado aí, né”. Mas com a Ação Educativa a gente teve sempre um bom relacionamento. A Ação Educativa sempre foi uma casa. Naquela época telefone era escasso, às vezes a gente ia até a Ação Educativa pra conseguir ligar pra entrar em contato com as pessoas.

NEGRO JC: Só pra complementar essa questão das ONGs. A gente sempre procura colaborar com a rapaziada, grupos ou não, com as pessoas que precisam de equipamentos. Os nossos equipamentos estão aí, sem novidade, a gente empresta pro pessoal câmera, tripé, luz, microfone, entendeu. “Ó, preciso gravar um trabalho, fazer uma produção assim e assado”, seja ele comercial ou cultural. Enfim, a gente sempre tem essa visão, pô. Se não existisse a Ação Educativa na nossa vida, a gente não estaria aqui contando essa história neste momento.

WILQ: **Vou pegar o gancho exatamente pra perguntar pra vocês sobre essa questão das fontes de financiamento. O VAI 1 vocês já pegaram, agora vocês estão com o VAI 2. O projeto Cinema na Periferia foi um patrocínio da Petrobrás, né?**

NEGRO JC: Tiveram dois, Cinema na Periferia Parte 1 e Parte 2.

WILQ: **Então como é essa relação com o poder público? Exatamente no sentido de acessar os recursos, os editais, é fácil ou continua difícil?**

NEGRO JC: Fácil não é. A gente consegue ganhar os editais que são feitos pra nós, que é o caso do VAI – Valorização de Iniciativas Culturais –, por exemplo, que foi elaborado para o povo da periferia, para os grupos, para pessoas que desenvolvem projetos e trabalham nas regiões menos favorecidas, então a gente consegue. Ganhamos o VAI duas vezes consecutivas: com o VAI 1 a gente desenvolveu os nossos projetos aqui, e no momento a gente tá com o VAI Dois.

WILQ: **De quanto é o recurso, NEGRO JC?**

NEGRO JC: O recurso do VAI 1, se eu não me engano, era de 19 ou 21 mil reais.

MONTANHA: Agora o VAI 2 é 60 mil. O primeiro que a gente ganhou foi 20 mil, o segundo aumentou um pouco mais, foi 25 mil. Agora eu sei que o VAI 1 tá com 30 mil, né, e o VAI 2 é 60 mil reais.

NEGRO JC: O primeiro VAI que a gente ganhou, que foi o Cinema de Periferia Parte Um, foi 3.500 reais o valor que a gente ganhou, né? Mas sem dúvida, a gente até se inscreve nos demais editais, mas não somos contemplados. É aquilo que eu estava falando, isso desestimula também, você cria um roteiro, você cria uma sinopse, elabora e tal, manda pra um edital de cinema e vídeo, como o Proac, por exemplo, e a gente nunca é contemplado...

WILQ: Por que você acha que não é contemplado?

NEGRO JC: Olha, eu não posso falar com certeza, né, mas ainda acredito em painéis, mano. Porque não é possível que os mesmos ganhem sempre, e às vezes você vê que são grandes produtoras ou grandes cineastas. Então você percebe que não tem espaço pros pequenos, né?

MONTANHA: A própria Lei Rouanet.

WILQ: Exatamente, então a gente não vê espaço pros pequenos, na Lei Rouanet e em várias outras leis e incentivos fiscais por aí, porque a gente acaba não vendo ganharem.

Vocês acham que precisa ter fomento aos projetos da periferia nos moldes do VAI?

MONTANHA: Ah, com certeza, eu acho que precisava ter sim, até mesmo pelo fato de que tem muita gente produzindo. Porque o que tá acontecendo na periferia agora é que ela tá virando uma fábrica de formar pessoas na área cultural, mas não estão dando recursos. Hoje você tem os CEUs dando formação, o pessoal do Centro de Formação, a Casa de Cultura, você tem vários espaços que estão criando, atiçando, aguçando o desejo das pessoas de querer fazer um festival, fazer um curta, fazer alguma coisa. Só tá aguçando, trabalhando o desejo e a questão da decepção por não conseguir fazer. O VAI é um projeto da hora, mas não abrange todo mundo. E aí é legal que tenha outros editais por parte do Estado, do Governo Federal, da prefeitura, que contemplem realmente. Porque não adianta você só formar o pessoal e deixar a Deus dar.

WILQ: Mas de alguma forma as ONGs continuam fortes, né?

NEGRO JC: Sem dúvida, mas eu acho que ainda não tem jeito de fugir das ONGs, sabe. Seja grande ou seja pequena. Eu acho que as ONGs têm um papel importante, e um papel fundamental, meu. Assim, principalmente nas periferias, porque são referências, entendeu? Você precisa ter as referências positivas. Por exemplo, no meu caso quando eu era criança, não tinha referência na televisão: “Pô, eu quero ser igual aquele fulano, igual aquele ciclano”, entendeu? Já na adolescência, graças a Deus, a gente conheceu o rap, o hip-hop, que foi a visão que foi dada pra linha de vida.

WILQ: Nesse sentido tem o Centro de Formação da Cidade Tiradentes, que foi inaugurado recentemente. Como vocês acham que um espaço público vai oferecer curso técnico – inclusive já tá saindo o Pronatec de audiovisual? Como vocês acham que o centro cultural pode potencializar o trabalho de vocês, ou vice-versa, vocês ajudam no centro cultural?

MONTANHA: Eu acho que é importante, mas é importante estar perto, tanto a gente perto deles quanto eles também perto da gente, né. Acho que eles também precisam vir procurar e a gente tem que ir até eles também, até mesmo porque a gente já conhece e tem mais propriedade sobre as demandas do bairro, sobre o que exatamente. Antigamente: “Vamos construir campo de futebol”, mas essa não era a demanda real do bairro, né? Agora tá se fazendo um monte de agente cultural por aí, só que não tá dando a condição. É só tomar cuidado um pouco com isso: Pra onde vai caminhar? Quer fazer? Faz, mas pra onde vai encaminhar? Vai trabalhar onde? Você entendeu?

WILQ: Fala um pouco do Funk TV, como ele surgiu. É uma continuidade da Filmagens, é um braço, é um projeto novo?

MONTANHA: A Filmagens Periféricas estava muito devagar, mas a gente sempre fazia um trabalhinho ou outro quando era chamado. E um dia fomos gravar um samba, desse trabalho uma outra pessoa ligou pra nós, falou: “Meu, tem uma gravação de um DVD de funk pra acontecer”. Eu,

arte educador, vindo do hip-hop, o NEGRO JC também: “Vamos fazer, não é porque eu sou corinthiano que eu não vou gravar no estádio do Palmeiras, vamos lá fazer”, daí fizemos o primeiro. A primeira vez é algo que, quando entra no primeiro baile funk você se depara com uma situação que não tá habituado, mas que é real, que existe. E aí, quando fizemos isso, fizemos o primeiro, o segundo, o terceiro, enxergamos um nicho de mercado. Quando eu vou falar pras pessoas que faziam parte do meu círculo social que eu estava trabalhando com o funk, elas falavam: “Mano, você é louco!”. Mas vamos lá, né. E hoje tem uma parada que tá pesando aí na minha vida, sou pai de família, sou arrimo de família e tenho que levar o pão nosso de cada dia pra nossa casa, não vou viver do vento, né. Fizemos um trabalho, aí um dia o NEGRO JC: “Mano, vamos fazer um Funk TV Baile, mano”, a gente já tinha uma ideia do Funk TV, da TV Quebrada, de fazer algo desse tipo, mas a gente só não tinha como, não sabia como. Quando surgiu essa ideia, a gente pegou a câmera, uma repórter, e fomos até um baile funk que a gente já tinha uma certa intimidade pra gravar, depois colocamos na internet e o bagulho bombou, velho. As coisas foram acontecendo. A Funk TV se tornou conhecida e aí os trabalhos não pararam de entrar. Pegamos bem a época do começo do funk ostentação, e aí a gente chega e já lança alguns MCs, já estouram alguns MCs, e outros que já são conhecidos começam a procurar a Funk TV, daí a gente começa a ir pros bailes, começa a prestar serviço pra fora. Enfim, foi dessa forma que nasceu a Funk TV, né, nasce como uma forma comercial mesmo, tipo: “Ó, existe um nicho de mercado, o nosso público alvo é o funk. Vamos fazer a Funk TV, que passa na internet, ok?”, “Ok”. Só que, mano, a gente vem da área social, a gente vem da questão do hip-hop, e alguma coisa estava incomodando a gente, porque a molecada estava sendo levada a acreditar que aquilo que estava sendo cantado era o que eles deveriam viver, e não é bem assim. Nenhum estilo de música faz isso, né, mas a molecada é muito nova, não tem uma formação criada, própria. A gente meio que falou: “Mano, precisamos mostrar uma realidade diferente pra essa molecada, mas que tem que ser contada pelos próprios artistas, né”, e assim nasce o Funk TV Visita, mano. A gente faz o primeiro, faz o segundo Funk

TV Visita, e o negócio dá os seus mais de dois, três milhões de acessos na primeira conta, que caiu, dá muito acesso. As pessoas começam a pedir o Funk TV Visita e a gente começa a realizar. E aí surge o VAI: “Mano, alguém pode pagar esse projeto cultural”, que até então não era rentável, alguém pode pagar por isso. Porque é osso também você sair e ficar o dia inteiro sem comer, gravando um trabalho pra pôr na internet: “Mano, alguém tem que pagar por isso”, exatamente porque a gente tá mostrando o funk como uma forma de geração de renda, como cultura, como trabalho, enfim. E aí a gente deu início, fomos aprovados e arrebatamos de fazer as produções, tudo mais.

NEGRO JC: Só contemplar, é bom ressaltar que a nossa proposta no funk vem dentro do que a gente aprendeu e viveu muito no rap, no hip-hop. A nossa ideia de gravar os programas da Funk TV é esta: é você chegar num baile funk, que é um outro mundo, que não é seu, lá você se vê 5 mil pessoas e fala: “Caramba, cinco mil pessoas reunidas aqui, um monte de jovens, então tem uma ideia pra trocar aqui, dá pra trazer uma mensagem, umas ideias positivas pra esse pessoal que tá aqui, né, meu”. Então a Funk TV nasce com a proposta de trabalhar o funk como cultura também, como arte, entendeu? É o moleque que não depende mais das grandes gravadoras pra fazer a música dele, pra fazer a música dele tocar, é uma música que não depende da rádio nem da televisão pra fazer sucesso. A Funk TV vem muito com essa proposta. Meu, funk quem tá fazendo são os moleques da periferia, entendeu? São os moleques que não têm ou não tinham perspectiva de vida nenhuma, que era o meu caso também, quando eu era novo, jovem, adolescente, não tinha essa perspectiva de vida. Então, meu, vamos entrar, usar essa ferramenta que é a câmera, o microfone, e vamos trocar uma ideia com essa rapaziada aí. E a Funk TV ganhou força por causa disso, porque no segmento a gente era os únicos que estavam nisso, dando a voz e relatando, retratando os artistas com qualidade.

WILQ: De uma forma não estereotipada.

NEGRO JC: Exatamente.

MONTANHA: Até então o funk nem estava na mídia, aí a gente tá trazendo essa visão diferente. A gente pega o MC mais intitulado criminoso, bandido ou psicopata de São Paulo, e vai fazer o Funk TV Visita com ele. A gente se depara com ele com a Mel, a cachorrinha dele, uma *poodle*: “Ó, nem tudo o que eu canto é o que eu sou, ou é o que eu vivo ou o que eu faço”. E aí sobre a retratação que ele tem também, que a família dele tem, fala: “Pô, o que eu canto é crime, mas mostrar o assalto ao Banco Central não é”, isso retoma aquelas discussões, né? Tipo: “Eu faço apologia, mano, legal, olha, eu que faço apologia a tudo isso, pô, legal, porque eu estou cantando o que eu estou vendo, um herói enfiando um revólver num carro forte”, e a gente mostra isso em imagens, né?

NEGRO JC: Até escrever um livro, o filme do *Carandiru*, enfim, são várias paradas que são consideradas arte, Mas daí o moleque da periferia que tá fazendo trampo, não: “É criminoso, hein. Cuidado com isso aí, hein”. Bom, é o seguinte também, os videoclipes que a gente fez, todos têm uma ficção. A gente sempre tentou trazer uma linguagem mais cinematográfica pros videoclipes, para introduzir o que aprendemos nas nossas produções com o funk.

Hoje a Funk TV é um projeto da Filmagens Periféricas que nos possibilitou viver, sobreviver do vídeo, ponto. Deixa eu só complementar essa questão. Você já fala desses vídeos, da importância da Funk TV, do projeto com a Filmagens Periféricas, porque assim foi possível a gente ter uma estrutura adequada, equipamentos, espaço físico, transporte pra equipe e equipamentos, *site*, cartão de visita, enfim, estruturar a nossa produtora, porque a gente tinha um sonho. Porra, por que que não pode ter uma produtora na periferia de São Paulo? Por que todas as produtoras têm que ser na Vila Madalena, em Pinheiros, no Itaim Bibi ou no Morumbi? Enfim, pode, sim, ter uma produtora dentro da periferia de São Paulo. Isso é possível e a gente provou que é possível, entendeu? Então, logo mais a gente vai tá funcionando num estúdio aí também, que vai ter várias produções, vários trabalhos, né, meu. E isso também possibilita que hoje a gente também gere emprego pra outras pessoas, e isso é importante. Hoje tem mais

jovens trabalhando com a gente na nossa produtora, já é um fato muito louco. A gente já consegue manter uma estrutura, desde alimentação até o aluguel, a conta de telefone, enfim, faz girar, entendeu? Faz girar não só pra gente, mas também, indiretamente, pra pessoa que faz o almoço, que vem fazer a faxina aqui, enfim, o projeto tá gerando renda aí pra todo mundo.

MONTANHA: Só lembrar um barato aí – depois vocês dão uma editada aí ou colocam numa outra parte – que eu acho que não tem nada a ver com este contexto, mas ele estava falando de segurança, já até esqueci dessa parte, né? Na época da formação, eu acho que o Wilq vai lembrar, eu levava o meu terno na mochila. Era uma época de sofrimento mesmo, eu levava o meu terno na bolsa e, no intervalo do curso, eu colocava o meu terno, porque de lá eu ia trabalhar de segurança numa balada noturna, lá no Di Quinta, ainda lembro o nome da balada. Virava lá, tal. Aí teve uma vez que a gente foi gravar lá – você foi, né? –, eu pedi autorização pra fazer um documentário: “Vamos gravar lá”. Depois, enfim, é correria, é periferia, né, mano. É gueto, é vontade de querer viver, a vontade de querer ser, a vontade de querer fazer diferente, de ser diferente. Hoje, eu quero ser a maior referência possível pros meus filhos, mano. Eu quero ter a caminhada reta, justa, mano, dar mesmo, ensinar a palavra de Deus pra eles mesmo, é dessa forma. Do jeito mais fácil vai mais fácil também, sabe, é dar esse direcionamento. Porque pra mim faltou esse direcionamento, mas – graças a Deus – eu tive um ser de luz que falou: “Ó, vai por esse caminho”, e o audiovisual foi uma ferramenta que eu curti.

LORENA DUARTE: Comente a sua trajetória, desde o seu contato inicial com o cinema até o momento atual, em que o seu filme mais recente venceu alguns prêmios do Festival de Brasília.

ADIRLEY QUEIRÓS: Então, eu comecei no cinema em 2005. Já um pouco velho pra essa ideia de cinema. Comecei com 35 anos, hoje eu estou com 44. Na verdade, eu tinha outra trajetória, fui jogador de futebol profissional. Joguei em vários times nacionais, assim, de segunda e terceira divisão, só em times pequenos, mas eu vivi com o futebol durante dez anos, até uns 26 ou 27 anos. Daí, um tempo depois, consegui entrar na universidade, com outras intenções, eu nem era focado nessa questão de cinema, assim, entrei por acaso pro cinema. E até ter mais ou menos 32 ou 33 anos, eu nunca tinha pegado numa câmera mesmo, por exemplo, assim, não fazia parte da minha vida pensar em fazer cinema. Isso veio muito por acaso. E aí eu entrei, então com 35 anos, e de lá pra cá fiz seis filmes. Em 2005, fiz um filme chamado *Rap – O Canto da Ceilândia*, que até ganhou no Festival de Curta-metragem em Brasília. No ano seguinte, eu fiz o *Dias de Greve*, que foi um filme com um processo bem legal. Foi uma ficção que a gente fez filmada direto em 16 e finalizada em 35, é um processo bem bonito, eu acho. Depois teve um Doc TV chamado *Fora de Campo*, que é um filme de futebol. Depois eu fiz um filme chamado *A Cidade é Uma Só*, que foi o último. Nesse intervalo, eu fiz também um filme chamado *Nelson Prudêncio ou O que Voa*, junto com um

cara chamado Maurílio Martins, da Filmes de Plástico, lá de Contagem, foi um filme que feito pra ESPN, né? E agora terminei o *Branco Sai, Preto Fica*.

LORENA: Você pode falar um pouco da CeiCine? Como começou, quais são os trabalhos que o cineclube faz?

ADIRLEY: Então, a CeiCine é um coletivo que nasceu em 2006, mais ou menos. Nasceu muito ao acaso também. Eu tinha feito *Rap – O Canto da Ceilândia*, e esse nome já vem dos caras do rap, sabe? Do Jamaica, do X, do Marquim, do Japão, rappers das antigas, da velha guarda – vamos dizer, assim, *old school*, né, como fala a turma mais da minha idade. O Jamaica pediu pra gente fazer um clipe de um cara chamado Rei, do Cirurgia Moral. Eu falei: “Vamos fazer, eu tenho o equipamento, a gente faz, vai ser legal e tal”. Quando a gente fez esse clipe, tinha eu e um cara chamado João Break, dois caras que vinham do rap da Ceilândia, na montagem – foi o Jamaica que montou, eu e ele –, o Jamaica falou: “Ah, vamos colocar um nome aí”. A gente colocou CeiCine, assim como se fosse uma marca. Então, a CeiCine nasceu oficialmente naquele ano, 2006. Eu e o Jamaica numa ilha de edição, sem muita pretensão, vamos dizer assim, mas a gente pensava muito nessa coisa de um cinema em Ceilândia, na atuação, como seria uma representação periférica, nessas coisas, sabe? O coletivo teve uma força maior no ano seguinte, quando a gente fez o *Dias de Greve*, porque foi um processo bem coletivo mesmo, a gente chamou todo mundo e as pessoas desde o começo estavam entendendo o cinema, interpretação. Ficamos quase um ano e meio nessa discussão do que era a CeiCine, o coletivo. E o coletivo vem até hoje, na verdade. Ele promove um cineclube, cria algumas discussões, mas é sempre um coletivo muito aberto, no sentido de não ter CNPJ, não tem nada, não é uma empresa. É uma marca, vamos dizer assim, um imaginário. O nome é o próprio imaginário, sabe?

NAYARA XAVIER: E tem outros realizadores?

ADIRLEY: Tem, é muito dinâmico. Tem o Wellington Abreu; o Antônio Balbino, que é um cara de Brasilândia; a Denise Vieira, que acabou de fazer um filme pro Festival de Cinema de Brasília também, um filme lindo

chamado *Meio Fio*. São várias pessoas que estão juntas. Mas, assim, é um coletivo que vem há dez anos, né, é um coletivo cheio de questões, que nasceu com uma ideia muito bonita, mas – como todo coletivo – a gente briga pra caramba, a gente racha muito. Vários são os rachas, porque como é um coletivo que nasceu de um aspecto muito politizado, obviamente as questões também acontecem de maneira muito forte. E uma das coisas que a gente coloca é que, cara, o coletivo existe, mas as pessoas também têm a subjetividade delas, as vantagens delas, têm outras formas de pensar cinema, e durante o tempo as coisas vão mudando, a forma de pensar cinema vai mudando. Então, não é um coletivo no sentido idealizado de: “Ah, somos todos grandes amigos”, nós somos amigos, mas nós brigamos, temos rachas, temos brigas públicas. Existe uma liberdade política de pensar muito evidente, e isso também se evidencia no processo coletivo. Eu falo muito isso, até pra não deixar idealizado, sabe? Porque às vezes fica muito: “Ah, os coletivos são todos, assim, muito legais”, não, a gente tem muitos problemas. Temos a noção clara, por exemplo, que o coletivo durante muito tempo foi um coletivo apenas de homens. É uma outra questão que não é tão simples assim de falar, porque eu acho que não é um grupo machista nem sexista, apesar de ser machista e sexista, no sentido de que a nossa geração é assim, sabe? A nossa geração nasceu assim e não vai ser de uma hora pra outra que a gente vai mudar esses conceitos. Mas eu quero dizer que o coletivo nasceu muito nessa, é um coletivo harmônico, no sentido de que a gente tem as mesmas questões, mas é um coletivo muito montado, sabe? Neste momento, por exemplo, tem várias mulheres no coletivo, houve um momento em que não havia nenhuma. Obviamente a gente pensa e entende a importância dessa questão de gênero, da questão racial, da questão do território, mas não somos um coletivo que tá preocupado com o politicamente correto, entendeu? A gente acha que o sentimento e a experiência honesta é muito mais interessante do que forçar situações que são de pauta ou que são politicamente corretas. E uma dessas questões politicamente corretas é uma das nossas brigas. A gente briga muito, discute muito e rompe, é muito rompimento, mas o coletivo existe, ele é a base do nosso cinema praticado, entendeu? Porque a gente discutiu muito

tudo isso da cidade sobre o coletivo. O grupo é muito forte em várias questões, não só em cinema, hoje tem a turma de teatro, poetas. Então é isso, por exemplo, às vezes eles não concordam com a forma que a gente dirige o filme, ou têm uma discordância radical em relação à direção de atores, sabe? E aí a gente deixa isso fluir de maneira muito aberta, não temos a preocupação de que isso fique interno, pra manter o grupo. A gente não se apega a essa coisa no grupo. Isso é muito importante, mas se ele tiver que explodir, que se exploda, e a gente tem a liberdade, entendeu?

LORENA: Vocês têm essa independência de trabalho e, até pelo o que a gente pesquisou sobre projeto de a CeiCine oferecer formação, isso faz contraponto com a formação que é dada pelo ensino público. Eu queria que você falasse um pouco sobre como você vê o papel do ensino público, tanto da educação básica como do ensino superior, na formação cultural das pessoas, seja pros alunos, seja pra própria comunidade em torno.

ADIRLEY: Eu acho que o acesso à universidade, principalmente à universidade pública gratuita, é o maior avanço que se pode ter, sabe? Por exemplo, o mais importante que existe, na minha cabeça, é a possibilidade de jovens, principalmente de periferia que historicamente foram alijados, de entrarem na universidade. Isso envolve tudo, né. Envolve, de novo, a questão de gênero, de cota racial, pensando politicamente, isso é fundamental. Eu acho que o ensino público gratuito é a maior herança que a gente pode ter, pensando em possibilidade de empoderamento, de inserção no mercado de trabalho, mas principalmente de empoderamento, sabe? Então, sou totalmente fã se tem algum avanço nesse governo. Eu realmente tiro o chapéu pra isso e acho que o efeito disso a médio prazo será uma coisa absurda, até em relação à nossa geração. Recentemente eu fui à universidade durante a noite, fiquei de cara, falei: “Porra, tem uma esperança”, as pessoas estão circulando, os jovens que têm outra cabeça. A gente vê que ficamos velhos mesmo e de certa forma reacionários, sabe? Porque é muito importante essa coisa de como é bonito e a potência que isso tem. Uma potência que eu acho que é de rompimento, eu acho que é uma geração

que vai vir superando a gente. E eu acho que é isso mesmo, tá certo, que eles estão certíssimos assim. O empoderamento da universidade pública é fundamental, o ensino público gratuito é fundamental, acho que a gente tem que ter esse direito, todos nós. Temos o direito de ir encontrar a universidade pública, encontrar o centro, porque a universidade pública é o centro. A gente tem esse direito de estar lá e sentir isso, tanto em relação ao país, quanto em relação aos projetos pessoais. Esse sonho de universidade é o sonho do jovem de periferia, sempre foi. Na minha família, por exemplo, eu sou o único que frequenta universidade pública, então meus irmãos sempre falam com muito orgulho, apesar de terem questões também, mas acho que esse direito e essa vontade de estar na universidade são fundamentais, a universidade pública é fundamental. Agora, a universidade pública historicamente é uma universidade com problemas também, porque é do centro, porque é elitizada, isso tá mudando agora. Mas, tem essas questões todas, né. E por ela ser assim, eu acho que ela poda muito o corpo de outras pessoas. Quando eu falo de “periferia” é porque eu tenho esse jargão e talvez seja um lugar em que eu me encontro e consigo me relacionar. Mas eu acho que ela tem essa gramática opressora em relação a antigas minorias, antigamente jovens negros da cidade eram minoria, hoje não são mais, já tem a cota, o que é importantíssimo, é maravilhoso. Antigamente mulheres no curso de Cinema eram minoria. Hoje é um absurdo pensar em mulheres ou em negros como minoria, mas estou pensando naquele quadro que existia naquele momento, e essa gramática era uma gramática branca, masculina, de centro, extremamente opressora. Eu acho que essa gramática tende a mudar, ela tinha esse problema de também deixar a gente na parede, sabe? A gente negava muito o conhecimento local. Acho que era importante pra gente, desde que a gente compreenda. Eu acho, que a única força que a gente tem é a força de um discurso diferente, por exemplo, se eu venho de Ceilândia ou se outra pessoa vem do Capão, ou se não sei de onde a pessoa vem, eu acho que ela tem uma força gramatical muito forte. Eu acho que o cinema é isso, é a possibilidade de rompimento com essa gramática. Assim, a negação radical não só da gramática, vamos dizer assim, “técnica”, a coisa dos planos, a decupagem. Mas

também eu acho que existe uma poesia e uma necessidade de falar que é diferente nas pessoas que não estão necessariamente na universidade ou no curso de cinema, que é fundamental para que o cinema possa evoluir. Eu acho que o rompimento do cinema passa, na minha cabeça, por um rompimento gramatical, no sentido de a gente falar diferente, de ter um tempo e um ritmo diferentes, a gente é gago, a gente fala rápido, blá, blá, blá, essas coisas, e isso imprime uma força muito grande na tela. Então, é fundamental assumir que esse é o lugar de fala e que essa gramática é muito rica, e acho que ainda a universidade tende a podar isso. Ela tende a nos jogar pro lugar do senso comum ou de uma, ou de um tipo de cinema que é um muito *status quo*, vamos dizer assim, cinema de mercado – e é um absurdo o mercado no Brasil. O que é esse mercado, né? A gente não vai para lugar nenhum. Ou ainda tem uma coisa que eles estão colocando como cinema de arte, que eu gosto pra caramba, gosto tanto de cinema de mercado quanto de arte. Eu assisto *Blade Runner*, *Mad Max*, me amarro nesses filmes, sabe? São filmes que eu vi na minha infância e até hoje eu assisto, vamos dizer assim, o cinemão. E gosto daquele cinema de arte, só que também tenho muito medo desse cinema de arte, assim, tenho muito medo de ser colocado nesse lugar. Eu acho que é um lugar falso pra gente, assim, porque arte é gueto, sabe, e arte te remete a um lugar diferente, de elite. Eu acho que é muita besteira, eu acho que nosso cinema é um cinema de operário também, é um cinema de correria, que a gente constrói as coisas e seria bom se a gente pudesse trabalhar nisso. Se eu tiver algum ou não, isso é o tempo que vai me dizer, mas acho que não é necessariamente assim: “Eu quero fazer um filme de arte”, acho que isso é uma besteira também, a gente quer fazer um filme que você goste, independente de qual seja o enquadramento. Mas só pra fechar tua pergunta, se a universidade, principalmente com o cinema, ao mesmo tempo que ela possibilita esse avanço, então acho que a contradição tá nessa balança aí: ao mesmo tempo que ela possibilita esse avanço, ela também é perigosa, no sentido de a gente achar que é diferente por ser universidade, de a gente pensar que somos seres maravilhosos, tocados por uma excelência, por uma inteligência. Eu acho isso uma besteira porque joga a gente no gueto da arte. Porque

o gueto da arte é o gueto, assim, essa é uma discussão que eu tenho muito com as pessoas, eu falo justamente isso: “Ó, não me chamem de artista, por favor”, porque eu nego essa condição. Porque o artista é o cara do gueto, o artista é o cara que vai ganhar menos nos editais públicos, o artista é o cara que tá empoderado e que não tem empoderamento, que não vai ter salário de cinema, que não vai ter distribuição, e ele acha bonito isso, de estar num lugar que poucas pessoas podem ver ou que poucas pessoas podem compreender. Enfim, é uma questão mais complexa, mas eu quero dizer que tem essa contradição em relação ao ensino público, porém penso que o acesso à universidade pública é o maior avanço que a gente teve nos últimos dez anos.

LORENA: Já que você mesmo tocou nesse ponto, como você acha que seriam, num mundo ideal, as políticas públicas necessárias pra democratização da produção e distribuição também do cinema nacional?

ADIRLEY: Então, a experiência que eu tenho no cinema é muito pouca na verdade, se pensar em relação a de muitas pessoas. Eu estou no cinema de 2005 até hoje, tenho nove anos de cinema, vamos dizer assim, nove anos ininterruptos, eu vivo 24 horas pensando em cinema. Eu termino um já querendo fazer o próximo, eu sou muito compulsivo nesse sentido, eu já quero fazer sempre, sabe? O festival terminou na terça-feira, na quarta a gente estava fazendo entrevista na rua pra uma pré-esquete, pra colocar na feira. É que a gente gosta de cinema, a gente gosta de estar filmando, e isso nos leva a pensar em muitas coisas, se o cinema da gente poderia ser comunicável ou não no nível, vamos dizer assim, “popular”, entre aspas, né? Popular é muito relativo, na verdade, mas será que o nosso cinema poderia dialogar com uma comunidade maior, com um grupo maior? Eu penso que sim, eu acho que o cinema conseguiria dialogar com muitas pessoas, existem vários cinemas e o nosso também poderia. O “nosso cinema” que eu falo é de várias pessoas que ocupam o circuito, que passa desde Tiradentes a Brasília esse ano, foi muito sintomático. Semana dos Realizadores, esses festivais que têm um certo tipo de cinema, né? Em São Paulo tem um grupo muito forte – que é o pessoal, o Lincoln [Péricles], o

Thiago Mendonça – que tem muitas particularidades com certo tipo de cinema também. Eu acho que de certa forma me alinho ao tipo de cinema que eles fazem, daqueles que eu conheço, acho que tem vários também que fazem igual. Mas eu acho que esse certo tipo de cinema só teria possibilidade de estar passando, só teria a possibilidade de existir enquanto distribuição, principalmente, se houver uma política pública intervindo. Eu falo muito no gueto, a vanguarda não é o mercado, a vanguarda é o Estado. É só pelo Estado que a gente pode produzir e distribuir, só o Estado vai bancar os filmes que a gente faz, é só através do Estado a gente pode reinventar um tipo de cinema, porque não estamos presos às obrigações de mercado, vamos dizer assim. Por isso eu acho que a mão do Estado é fundamental para esse tipo de cinema. Na minha cabeça era fundamental que investissem em salas públicas de cinema, que é um pouco contrário à questão do cineclube. Eu acho o cineclube maravilhoso, a gente tem um. Cineclube é fantástico, é lindo, mas eu acho também que às vezes a gente fica escondendo ou jogando sobre o cineclube algumas responsabilidades que ele não tem. Por exemplo, cara, eu também quero ir pra sala cinema com ar-condicionado, com uma cortina massa, perto da minha casa, levar lá a minha namorada, minha esposa, meu companheiro, minha companheira, sei lá, quero namorar na sala de cinema. Seja pra ir lá e dormir. Eu quero ir pro ar-condicionado, tá calorção da porra, eu vou e entro e durmo, sabe? Eu quero ter esse hábito de ir pra sala de cinema, e a gente fica como se isso não existisse mais. Eu acho que a gente precisa ter políticas públicas pra salas de cinema, porque você habituará a ir à sala de cinema se fosse perto da sua casa, muito mais do que assistir filmes é o hábito de ir ao cinema, tipo: “Ah, vou quarta-feira ao cinema”, “Ver o quê?”, “Não sei, vou à sala de cinema ver alguma coisa”. Eu quero uma sala de cinema, entendeu? E se a gente consegue distribuir e fazer curadorias legais nas salas, os filmes vêm na sequência, porque é muita pretensão da gente pensar assim: “Ah, o cara vai à sala ver o meu filme”, sim, eventualmente também vai ver porque se interessou, porque ouviu uma pesquisa, já ouviu falar, mas é muita pretensão pensar isso. A gente tem que pensar em ocupar a sala, no grupo homogêneo que ocupa as salas, não se o meu

filme vai ser destaque numa sala, eventualmente algum filme vai ser, o meu ou de qualquer um, e isso é muito difícil, é um em um milhão. Eu acho que a nossa regra era essa, eram aqueles filmes medianos, os nossos filmes são medianos dentro dessa lógica, e nossos filmes medianos poderiam ser vistos pelas pessoas, que teriam o hábito de ir à sala de cinema, entendeu? Mas não pensar como seres excepcionais, geniais, não é isso. A sala de cinema ocupando o espaço público e uma disputa política pública, porque a sala de cinema é um lugar político, muito político. Eu acho que a experiência coletiva de ver filmes é a coisa mais fundamental que existe, porque você sai da sala de cinema com outra energia, sabe, diferente de que assistir um filme individualmente. Essas salas ocupando espaços, principalmente fora do centro, trariam uma geração muito crítica com relação à cinefilia, à curadoria, sabe? Então isso interessava muito, acho que os filmes poderiam sim ser distribuídos assim, pensando nessa lógica que hoje é muito perversa, é pouco espaço pra distribuir tantos bons filmes, tem cem filmes bons no Brasil, cem longas, fora os curtas. É de imaginar a besteira de a gente pensar que curta tem menos importância que longa, que isso? Assim, talvez os melhores filmes brasileiros sejam os curtas, de um tempo pra cá. Agora, pensando na ideia de ocupar a sala de cinema pública de mercado, que é uma esquizofrenia, mas pensando nessa ideia de sala de cinema pública de mercado. Em sala de mercado, cara, são dez filmes que ocupam o espaço durante o ano, isso é muito perverso. Penso que só há possibilidade, e é uma necessidade imediata de ter mais salas públicas, se o Estado bancar durante um, dois, três, quatro anos, não sei. Tem dinheiro pra isso, dinheiro pra isso tem um monte. O primeiro dinheiro que bancaria a sala de cinema pública é o dinheiro que banca um monte desses prédios aí, desses da especulação imobiliária, então não é vergonha bancar uma sala pública de cinema. Porque, você imagina, cara? Eu fico imaginando se existisse uma sala de cinema pública em Ceilândia, eu acho que os moleques – quando eu falo moleque é no bom sentido, assim, a galera nova de quebrada, de escola pública – iam ocupar esse espaço, eles mesmos começariam a promover festivais, encontros, sabe? Eu acho que criaria uma geração muito potente, tanto de cinefilia como de outra

produção de cinema que não seria a sala de cinema pública ou somente festivais. Festival é maravilhoso, adoro festival, se não gostasse não estaria colocando meus filmes lá. Eu não sou cínico pra dizer que: “Ah, festival é lugar de elite”, é sim de elite, mas também é onde a gente pode mostrar os filmes, sabe? É nesse sentido. Acho que as salas de cinema são fundamentais, a distribuição no Brasil é um lugar muito difícil, mas esse lugar só existe se for ocupado politicamente. E ele deve ser ocupado politicamente.

LORENA: Em outras entrevistas você falou que está distribuindo DVDs do seu filme na feira. Como é pra você, pensando nessa sua proposta de distribuição dos filmes na comunidade, até pelo caráter simbólico que isso tem lá dentro, como é a recepção dos seus filmes também pro público de Ceilândia?

ADIRLEY: O meu sonho era passar os filmes aqui. Era meu sonho e eu vou fazer isso. A ideia era assim: queria muito que houvesse possibilidade de passar o filme na feira, nos camelôs, sabe? Eu tenho muitos amigos camelôs, eles até sabem que eu faço cinema, mas também é um lugar muito assim: “Ah, esse cara aí faz uns filmes”. Como um cara que vende laranja, eu faço uns filmes, e assim é massa também pra mim. Mas num lugar de encontro, eu vou na padaria e tem uma menina de quem eu compro os filmes dela, aqueles que eu não posso ver no cinema, que são quase todos. Eu compro e adoro filme de mercado, assisto todos na verdade e compro vários filmes desse tipo. Eu vejo muitos filmes hoje e também gosto deles pra ver com a minha esposa, com os meus amigos, como uma pessoa comum, tenho hábitos de consumo comuns também. Então essas pessoas são pessoas do cotidiano, da feira, do mercado, ou vendendo em frente à escola. Eu até falo pra eles: “Ah, vou trazer uns filmes aí pra gente vender e tal” e eles piram em vender, assim, eles piram em colocar na banca, sabe? Porque pra mim seria uma honra se eles colocassem o meu filme na banquinha deles, se colocassem na feira. Pra mim seria um prazer muito grande essa possibilidade de o filme ter também a chance de ser visto, é isso. Com relação ao diálogo com a comunidade, é outra coisa que tem me colocado muito em uma reflexão muito grande, aliás, do filme *Branco Sai*

pra cá, na verdade. Porque eu tinha uma ideia, que às vezes comprovo ou às vezes não, hoje eu penso um pouco, mas não diferente. Fico pensando no que é que faz as pessoas gostarem ou não de um filme. Por exemplo, o primeiro filme que eu fiz é adorado, todas as escolas públicas passam o filme, assim, três, quatro, as salas usam, usam na aula de História. Eu acho que todo mundo conhece esse filme na região, acho que *Rap – O Canto da Ceilândia* é o filme mais visto na Ceilândia. Assim, conta a história da cidade e é um curta dinâmico, no sentido de ser quase uma reportagem, então as pessoas curtem muito, têm um carinho pelo filme. Eles sempre falam: “Ah, eu vi *O Rap*”. Pra mim foi engraçado, porque veio uma menina esses dias da universidade, que tem 19 anos. Vocês têm quantos? 25, 26? Vocês duas, uma média assim?

NAYARA: Eu tenho 22.

LORENA: 23.

ADIRLEY: Então, a gente não tem uma percepção do tempo quando não tem um afastamento histórico, um afastamento sobre o tempo, né? Aí vieram umas meninas da universidade aqui em casa que queriam pegar um filme comigo pra passar lá. Elas também fazem Sociologia. Uma delas falou: “Ah, eu vi *O Rap* quando eu tinha dez anos”, eu falei: “Putz, caralho”. Sabe, pra mim foi um susto, assim: “Caralho, você viu com dez anos”, uma menina super inteligente, bem articulada, ela falou: “Ah, eu vi na aula de História, quando eu tinha dez, onze anos”. Eu falei: “Porra, que massa”. Pra mim é um filme que tá formando, que formou já uma geração – formou é pretensão, é arrogância, né – é um filme que contribui pra que a história fosse conhecida, vamos dizer assim, que muitas pessoas viram, é um filme muito visto. Um outro que eu fiz, o *Dias de Greve*, talvez o filme que eu mais gosto, até hoje. É um filme que muita gente se reconhece, que acha massa, porque tem a Ceilândia radicalmente na cidade. É só Ceilândia, assim, muita imagem. Eu acho que é um filme muito cinema, sem querer ser pretensioso, mas pensando que eu fiz o filme com uma vontade muito grande de pensar cinema, com planos, pensando como que essa linguagem podia dialogar. Todo mundo conhece, mas eu vejo que eles

acham estranho, sabe: “Ah, esse filme é estranho, é um filme legal, mas é estranho”, mas eles gostam das músicas. É engraçado porque os caras do rap veem nos bares, às vezes eles passam só as imagens, os caras bebendo, jogando dominó e as imagens passando, assim. Eu acho interessante, é como se fosse muito mais uma intervenção visual muito do que sentar pra entender e entrar no filme. Ao mesmo tempo tem pessoas que adoram o filme, mas são bem menos pessoas. Então, assim, não saberia se é um filme popular em Ceilândia, mas seria um filme que muita gente viu. Também tem um filme de futebol que explodiu aqui na Ceilândia, porque é muito narrativo, o *Fora de Campo*, que eu também adoro. Esse filme que explodiu aqui, por exemplo, os festivais não gostam porque é narrativo demais, aí parece que é um filme meio careta e tal. É essa, vamos dizer assim, contradição. *A Cidade é Uma Só* explodiu também, é um filme popular, todo mundo vê, assiste até o final e se identificam muito com o Dil e tal. Quem gosta muito é maloqueiro, maloqueiro adora um filme assim. Os malas curtem pra caralho o filme e tal, eu me amarro que eles curtam o filme assim. Acho que *O Branco Sai* não vai ser um filme tão assim, alguns já olharam assim, eles viram no festival, foi bonito até. No festival em Brasília, foi a primeira vez que a parada de ônibus ficou lotada. Porque você vê Brasília, em frente ao festival tem uma parada de ônibus, é a primeira vez que ficou lotada depois das 11 horas, porque as pessoas vieram e voltaram de ônibus mesmo. Até a minha irmã veio no ônibus e ela fala que o ônibus de volta saiu cheio, lotado. As pessoas falaram do filme, o que pra mim foi muito emocionante. Elas invadiram Brasília, vieram lotando, falaram do filme, uns gostaram muito, outros falaram que não entenderam nada, que ficou perdido, tal. É assim, a reflexão que eu tenho é assim, de novo, eu não tenho a pretensão de ser um cara popular, no sentido de querer que os filmes fossem vistos, não tenho essa pretensão como se a Ceilândia fosse minha, sabe, assim: “Ah, a Ceilândia, Ceilândia”, não. Ceilândia é muito maior do que eu, é muito mais rica do que eu, os movimentos culturais são muito mais fortes que o cinema, eu acho. E não tenho a pretensão de que o filme esteja numa sintonia com todos de Ceilândia. Por que eu falo isso? Porque hoje ela já é uma cidade muito classe

média também, uma classe média que eu nego profundamente, que eu nego radicalmente, porque eu acho que essa classe média de Ceilândia – classe média, na minha cabeça, é classe média em qualquer lugar – é perversa, é racista, é territorialista, é homofóbica, então, classe média é classe média em qualquer lugar. Então eu já brigo com eles, por exemplo, aqui na Ceilândia. Eles já têm uma briga comigo, já saem no pau, já me odeiam, já falam mal de mim, já criam situações em que eu sou doido, que eu não sou um cara do diálogo, blá, blá, blá... Mas, assim, eu queria dizer que em relação a ser popular, nesse sentido, acho que os filmes teriam um potencial muito grande de serem vistos. *O Branco Sai*, se tivesse lançado em DVD, acho que venderia 100 mil, 50 mil cópias na Ceilândia, muito mais, pela identidade muito forte que as pessoas têm em relação à Ceilândia, as pessoas de Ceilândia se identificam muito com a cidade, sabe? Mas não tenho a pretensão de que o meu filme também vai ser tipo o rap, a música, não é isso. É um filme, que tem muitas contradições, tem um tempo dele, muito particular a ele, o que obviamente não atende às necessidades de todos. Porque o filme nasce de um baile e é o mais famoso da cidade. Então, as pessoas pensam: “Ah, vamos ver o Quarentão” e o filme nega uma nostalgia. O filme, pelo menos na minha cabeça, é uma construção de uma negação da nostalgia, porque eu acho que a nostalgia é reacionária. É linda, mas é reacionária. Nostalgia também oprime muito: “Aquele tempo era melhor”, não, aquele tempo era muito ruim. O Quarentão era lindo, mas aquele tempo era um tempo de morte, de polícia, de racismo, a gente tinha muito menos dinheiro, não ia à universidade de modo algum. A gente tinha muito menos opção de poder circular, os nossos filhos estudavam muito pouco, porque a gente tinha que trabalhar, não tinha nenhuma forma de bolsa, como o bolsa-família, não tinha nada disso. Houve um avanço, na minha cabeça. A minha geração é uma geração que cresceu, o passado não é bom, o passado é ruim na verdade. Hoje é melhor do que o passado. É um filme que nega uma memória nostálgica. Ele propõe explorar a gente inclusive, então isso obviamente causa conflito com a minha geração, que acha o filme legal, que me respeita, mas queria que falasse como eles foram legais e tal, entendeu o que eu estou falando? A minha

reflexão é que os filmes que a gente faz são de enfrentamento, em todas as instâncias. Creio que as comunidades gostam muito dos nossos filmes, principalmente quem tá numa questão de produção, de reflexão, eles respeitam e gostam dos filmes, mas não tenho a ilusão de que os nossos filmes serão populares. Agora, eu também tenho muita vontade de fazer um filme popular – assim, também não sei o que significa popular, popular significa “isso”, eu não tenho essa noção. Eu tenho uma pista, uma suspeita do que seria isso, tenho uma ideia para o cinema popular –, eu quero filme de ação. Meu próximo filme é propositadamente um filme de ação, que vai ter banguê-banguê, gangues, todos esses aspectos assim, sabe, perseguição de carro, tudo isso. O filme é *Grande Sertão Quebradas*, são as Veredas na Ceilândia, sabe? Vai ter o banguê-banguê, vai ter, mas é um filme, vai queimar cartório. O filme propõe ter uma gangue que vai matar latifundiários, mas é uma ação comum, então em vez dos cavalos do Grande Sertão, serão os carros velhos, tipo *Mad Max*. Na verdade, vai ser *Mad Max*, com os arquétipos de herói, de vilão. Eu queria fazer um filme, tentar entender um filme que assimilasse muito mais a relação de gênero tradicional, o gênero de um filme americano, mas que o mesmo tempo tentasse jogar esses personagens, numa gramática, num corpo de periferia, assimilando radicalmente esse gênero, pensando que o gênero não tem dono. Quem disse que o gênero é de Hollywood? O gênero é do mundo, é desde Aristóteles, né. Entre o *Grande Sertão*, a gente tá fazendo agora um filme chamado *Era Uma Vez Brasília*, que é um filme louco também. Vocês não devem conhecer o *Spectreman*, que era um seriado japonês dos anos 1970, não sei se você lembra, que deu origem ao *Jaspion*. Pronto. Ele evoluiu pra outra série, virou *Jaspion*. Vai ter um disco voador no filme. É um documentário, mas vai ter um disco voador no filme e um cara chega pra alguns personagens da Ceilândia, que são os mesmos personagens da cidade de Branco Sai. Vão chegar pra esses caras e falar que existe um grande complô internacional em Brasília, que toda a bancada evangélica na verdade é uma bancada abduzida por seres extragalácticos que querem dominar o mundo, blá, blá, blá, e eles vão ser treinados pra combater, como o *Jaspion*. Vai ter uma grande maquete de Brasília, de isopor, e vai existir

uma batalha final, esses caras vão virar gigantes na batalha que vão lutar com outros gigantes e Brasília vai ser destruída. *Era Uma Vez Brasília* é um filme do gênero de ação. A partir dessa destruição, nós vamos ganhar a guerra, obviamente, e o Marquim, cadeirante, será um rei, um rei perverso inclusive. Ele propõe ser rei e vai dominar Brasília. Ele chama Brasília pro diálogo e começa a falar assim: “Nós ganhamos a guerra, nós somos o rei e nós vamos dividir Brasília agora”. Então onde é o Senado, onde é a rótula – não sei se vocês conhecem Brasília –, entre a rodoviária e o Congresso a gente vai colocar casas populares. Vai ser setor de domésticas sul, setor de vigias norte, setor de motoristas sul. Então é uma ideia em que o proletariado ocupasse Brasília e, a partir daí, seria esse diálogo, entendeu? Mas partindo de um filme de ação, de um filme avacalhado, assim, totalmente avacalhado, é essa a proposta de trazer o filme. Eu gosto também, não estou querendo tirar onda, não. Gosto muito disso aí, de *Spectreman*, gosto de *Mad Max*, *Blade Runner*, enfim, esse é o meu universo de ver filme. Mas também trazer o filme pras pessoas mais próximas, assim, elas também gostam disso. A ideia do popularmente aberto seria muito mais a gramática de aproximar as pessoas do gênero e, assim, elas reinterpretarem de outra maneira do que necessariamente entrar numa onda de mercado, vamos dizer assim. Pra mim essas porcarias aí de comédia do Globo, eu acho popular porcária nenhuma, porque não é popular, só ocupa um espaço de televisão, um espaço muito claro. Aí é essa ideia, esse popular, nesse sentido.

NAYARA: Aproveitando que você falou sobre tornar os filmes populares, a música é hoje uma linguagem que se tornou uma expressão cultural muito forte, muito popular na periferia. O seu trabalho inclusive tem ligação com isso, com o pessoal do rap. Então, a minha pergunta é se você acha que passa por esse caminho que você falou, do gênero, o cinema se tornar uma expressão popular e também combativa, tal qual a música é hoje pra periferia, e que outros caminhos você acha que existem, se é possível que esse tipo de identificação aconteça?

ADIRLEY: É uma ótima pergunta. Eu acho massa essa pergunta sua, porque é o meu lugar de reflexão hoje. Reflexão difícil eu acho, pra mim, não é querer sofrer, com isso eu vou sofrer. Eu sou um privilegiado, eu acho, sabe? Poder fazer filme no Brasil é um privilégio muito grande, poder conversar com vocês e ter esse diálogo é um privilégio, não quero me colocar no lugar de sofrimento, pelo contrário, eu não sofro nada. Eu estou vivendo de cinema há três anos, moro num lugar legal, enfim, sou um cara privilegiado, mas eu tenho – vamos dizer, não é um sofrimento – uma reflexão, e toda a reflexão tem um peso. Se a gente falar que ela não tem um peso, é mentira, né. Tirar a gente do lugar é um peso também, né? Essa é a minha reflexão hoje, assim, só pra ressaltar, quando eu falo de colocar o cinema no lugar popular, eu quero dizer que eu não tenho essa pretensão e não sei que popular é esse, não sei se existe um popular, isso é só um nome, até certo, e é o único nome que eu saberia colocar nesse sentido pra tentar me aproximar dessas pessoas, mas também não sei se existe. Não sei se esse nome de popular pode ser fascista também. Talvez possa ser fascista esse discurso, falar: “Ah, o popular, o popular”, às vezes popular é fascista. Por exemplo, no festival, as pessoas saírem faz parte do festival. Eu acho que o ato de sair é importante pro espectador, mas eu acho que o ato de provocar a saída do cineasta também é importante. Eu acho tem aqueles caras também que falam assim: “Ó, nós não estamos fazendo só o que vocês querem, estamos pensando outras coisas também”. Então, só pra dizer que eu não tenho fórmula e entendo que é muito mais complexo esse mundo aí das artes, do cinema, da literatura, é muito mais complexo. Tem muita gente que é macia, que a gente dá um livro, nada disso, mas também não quero que fique só eu vendo os meus filmes, entendeu? É uma contradição muito grande na minha cabeça, então eu não sei que popular é esse, mas... Perdi sua resposta, desculpa, você falou do popular, não foi? Estava me perguntando como eu veria essa coisa do popular hoje, não foi? Você poderia perguntar de novo, por favor?

NAYARA: **Eu falei que a música tem uma posição interessante nessa expressão popular e de resistência.**

ADIRLEY: Foi clara a pergunta, é que eu me perdi mesmo. Foi ótima. Então, a minha referência na realidade, muito mais do que o cinema, é o rap,

apesar de não ser rapper – nunca fui rapper, adoro rap, mas não posso dizer que seja rapper. Eu sou um homem branco que veio da roça. Tenho um corpo muito de roceiro, vamos dizer assim, com muito orgulho, um corpo do interior. Então não seria aquele arquétipo do rapper, não tenho a ma-landragem do rapper e me sinto muito bem onde estou, apesar de admirar, de todos os filmes que eu faço terem um rapper. Eu acho que esses caras são geniais, são grandes atores pra mim. Mas ao mesmo tempo eu nego um pouquinho daquele corpo rap, assim, eu procuro nos meus filmes tirar aquele estereótipo rapper, que considera o rap a coisa mais importante do país. Rap pra mim é música popular brasileira, sabe? Mas, assim, obviamente que de todo popular, como eu estava falando, se cria estereótipo, um monte de coisa, né. Então desde O Rap – O Canto da Ceilândia, a minha primeira questão é: eu quero falar de rap, mas não queria falar desse rap estereotipado, dessa coisa aí que só se vê na mídia, eu queria falar do rap. Então, assim, todos os meus filmes são diálogos com a música. Porque, primeiro que eu adoro música, mas não só rap, eu adoro forró, nos meus filmes tem muito forró, tem muito brega da Ceilândia, que é um brega muito característico. Nos meus filmes tem uma coisa chamada dança do ju-mento, que é muito popular em Ceilândia. Tem um cara que eu adoro, que de rap ele gosta, os blacks já olham com desconfiança, mas eu adoro. Acho o cara tão guerreiro e popular, com questões importantes, questões e direções que são essenciais, tão importantes quanto a nossa. O que eu acho legal quero trazer pros filmes, então a música é fundamental. E a música é popular, a música é ouvida por muitas pessoas, então eu acho que é um bom caminho pra gente pensar nisso sim. Agora, ao mesmo tempo, acho que o rap, o hip-hop, na sua luta histórica, o grafite nas artes visuais, o break na expressão corporal, o DJ na expressão musical, ou o rapper na narrativa crônica, evoluíram bastante. Agora eu, pelo menos, não consigo enxergar essa evolução no audiovisual do rap, por exemplo, eu não vejo um rap audiovisual potente, assim, pode existir e eu posso estar equivocando. Eu vejo esses quatro elementos muito fortes, mas não vejo o quinto elemento com muita força. Por exemplo, o que a gente faz no cinema talvez não seja necessariamente casado com o que o hip-hop faz, enquanto

clipe, enquanto isso, enquanto aquilo. Então ao mesmo tempo é preciso entender que eles são essa vanguarda e que eu me baseio e acho isso a coisa mais importante na música popular brasileira. O rap é pra mim a coisa mais importante, vamos dizer assim, da música contemporânea. Os filmes que a gente faz talvez, em termos de audiovisuais, não dialoguem com ele, os corpos estão lá, as músicas estão lá, mas talvez o texto narrativo não seja o que eles querem ver, entendeu? Talvez essa seja uma dissonância, porque muita gente fala assim: “Ah, mas eu acho que o filme perde um pouco de ritmo”, e eu acho que perder um pouco de ritmo é muito mais buscar um outro ritmo, sabe? A gente tá dialogando com o rap, mas não é necessariamente o ritmo do rap que tá no filme, apesar de eu achar que é rap. Acho que é uma chave muito grande pra entender a poesia popular tendo como referência a música, obviamente, forró, rap, brega, funk. Acho que hoje a vanguarda é o funk, eu ouço muito mais funk do que rap hoje em dia, acho do caralho. Acho o funk uma potência erótica, rítmica e política essencial, assim, uma energia foda. Eu termino o meu filme com um funk, na verdade, né. Meu filme termina com Nono, que é funk de Minas Gerais, um “funk”, vamos dizer assim entre aspas, mais narrativo, do rap, mas é funk, com a energia do funk, com as liberdades que o funk tem pra dizer as coisas hoje em dia. Então, na verdade, eu faço tributo ao funk, assim, se alguma coisa também me aponta pra uma possibilidade de dialogar, com certeza é o funk, sabe? É nesse sentido que a música é fundamental. Ela dialoga e os personagens dos meus filmes, quase todos, vêm do rap, porque eu gosto e sou amigo dos caras também, sabe. E acho que esses caras têm uma coisa fantástica. Se a gente entender como colocar esses caras pra atuar – que aí é outra questão que eu acho que é fundamental, que atuação é essa também, dos filmes de periferia, sabe? Eu vejo muito filme de periferia que respeito muito, mas acho também que tem muita porcaria. Vejo muitos filmes de periferia só com slogan de periferia. Ah, tem um lugar, tem aqueles caras, mas quando a gente vai ver as atuações, são extremamente caídas, atuações de filme de mercado, né, esquizofrênico. Pensar filme de periferia sem pensar na atuação de periferia pro cinema é a coisa mais difícil do mundo. Eu acho que as coisas são muito coladas.

Eu também não entendo o que é isso, essa é a minha busca há mais de seis, sete anos, quero descobrir como essa atuação de periferia poderia ser importante. Porque é engraçado, eu acho o máximo, que alguém me falou assim: “Ah, mas parece”, me falou criticando, na verdade, no festival: “Mas parece que não tem uma direção de atores no seu filme”. Pra mim foi lindo essa pessoa falar isso, apesar de eu ter feito mais do que isso, porque não era a direção de atores que ela tá acostumada a ver, que tem gaveta, que tem indecisões, mas é muito potente no diálogo, muito potente no corpo. E é isso que tem no cinema livre, é essa possibilidade de não parecer a atuação clássica de cinema, senão qual o sentido? Eu acho que a grande perversidade do cinema de hoje é a atuação clássica de cinema, os corpos que atuam não dialogam com a forma do filme. Estou falando assim – não sei se estou sendo claro ou estou sendo confuso –, mas é pra entender que a atuação é necessária, esses corpos e também os próprios caras de periferia. Os próprios caras dos filmes – do meu filme – quando veem os filmes, também me criticam de vez em quando, falam: “Porra, eu podia ter falado outra coisa, eu acho que não interpretei bem”, entendeu? Às vezes eles mesmos não creem no que eles fazem, na construção deles. O Marquim acabou de ganhar o prêmio de melhor ator em Brasília, com uma atuação fodida, fantástica, mas ele me falou assim uma vez: “Ah, eu acho que vou fazer um curso de teatro”, eu falei: “Putz”. Entendeu como é contraditório? Mas eu respeito. Só pra reafirmar aqui, não existe essa unidade de pensamento, como algumas pessoas falam. Acho que o nosso grande equívoco pra uma possibilidade de avanço é colocar as coisas como se estivessem resolvidas, entendeu? Tem essas coisas que muitas vezes acontecem nesses grandes clubes, sabe? CUFA, Fora do Eixo, esses grupos que, vamos dizer assim, querem dizer: “Ah, não, agora a periferia é nós, é nós”, não é nós nada, não. Porque se for nós, tem que ser um nós muito diferenciado, sabe? Nós é muita gente também, muito gênero, muita raça, muito corpo, muito território. Mas é nós, eu respeito nós, acho nós massa, mas eu tenho medo desse discurso total, sabe: “Ah, agora os caras sabem fazer cinema de periferia, os atores de periferia sabem fazer”. Não, a gente não sabe fazer nada, a gente tá aprendendo. Assim como eles aprenderam a fazer e

estão fazendo bem – o Lincoln faz muito bem em São Paulo, o Thiago Mendonça faz muito bem, Luiza Paiva faz muito bem, o Allan Ribeiro faz muito bem –, tem muita gente que faz muito bem, sabe? Mas voltando, no meu filme, particularmente, a música é fundamental. É ela que norteia as minhas histórias. Eu sempre penso num filme, pensando nesses caras, porque eu frequentei forró – vou amanhã no forró perto da minha casa –, eu gosto de forró. Eu acho que esses caras que cantam, esse forró de quebrada, uma coisa espetacular, o corpo deles, a fala deles. Eu tenho um filme também, um curta-metragem, que vai ser produzido também o ano que vem, *Lobisomem*, que é sobre um lobisomem contraibaxista de forró. É um cara que toca forró nas quebradas e quando ele vai à Brasília vira lobisomem. Não é quando ele vê a lua cheia que vira lobisomem, é quando ele vê Brasília, daí ele vira o olho, fica louco e começa, e ele é um cara que toca contraibaxo no forró. Mas, enfim, pra dizer que os personagens da música também são muita inspiração pra mim, sabe?

LORENA: Nessa história de cinema de periferia, você até mencionou outros exemplos, você acha que existe aquilo que se chama de “cinema de quebrada”? Como você vê os seus filmes sendo incluídos nessas curadorias de mostras de cinema de quebrada?

ADIRLEY: Assim, meus filmes serem incluídos pra mim é um orgulho, uma honra muito grande. Eu me sinto, sinceramente, honrado, de alma lavada, vamos dizer assim. Pô, que massa o meu filme passar nesses lugares assim, que massa ele ser incluído numa reflexão sobre isso. Acho fundamental, me orgulho muito. Agora, acho que esse discurso de cinema de periferia precisa ser muito mais refletido. Não sei se existe cinema de periferia, acho que existe – nunca, como diria a Dilma, nunca antes neste país, né – acho que nunca antes neste país teve tanta molecada, tanta gente boa fazendo filme em periferia. Isso é foda, isso é maravilhoso. Acho que isso vai ter reflexos fantásticos daqui a cinco, dez anos. Esse corpo que vive fora de cena, chega e faz cinema é uma coisa impressionante, isso é uma coisa que a gente não tem dimensão ainda de como que isso vai estourar de pessoas que têm muito domínio de cena, muito domínio de cinema. Porém, acho que não existe

cinema de periferia ainda, temos que construir esse cinema. Se a gente chegar agora e falar assim: “Tem um cinema de periferia”, seria um equívoco enorme. Porque nem sabemos realmente onde estamos, a gente nem sabe pra onde vamos, eu acho. Onde estamos a gente sabe, acho que a gente sabe muito bem de onde vem, quem a gente é. Por exemplo, no caso de vocês, eu acho que vocês sabem muito bem o corpo que ocupam na universidade, o corpo político que vocês ocupam, o espaço. Eu acho que essa juventude tem uma clareza muito grande de onde vem, mas não sei pra onde vai, não. Essa é a questão, eu não sei onde vamos estar daqui a cinco anos, eu não sei se a gente vai ser cortado, por exemplo. Eu acho que é quase impossível a gente não ser cortado, porque tem essa contradição de fazer e viver. Como a gente vai viver de cinema se a gente não se enquadrar em certas leis de Estado, leis de edital, leis de mercado, como a gente vai viver? É quase impossível viver, porque a gente não pode viver como pessoas diletantes, não temos esse privilégio. Porque quando a gente tiver 25, 26, 27 anos, você vai ter que trabalhar, cara, e então a gente vai fazer filme por quê? Por diversão? Ou a gente pode transformar os nossos filmes em possibilidades reais de trabalho? “Possibilidades reais de trabalho” é enquadrar em algo que já é *status quo*, isso aí não é periferia, entendeu? Será que a periferia vai empregar a gente? É sobre isso que eu estou falando, “pra onde a gente vai” é a grande reflexão, eu acho. Onde a gente está, eu acho que estamos num lugar legal, mas e o cinema de periferia, pra onde vai? Por isso que eu acho que a gente tem que pensar primeiro o que seria o cinema periferia. Todo filme que é feito em periferia pode ser cinema de periferia? Se um filme é feito fora da periferia, mas tem a estética de periferia, não é cinema de periferia? Como é isso, né? Assim, eu acho um absurdo falarem: “Somente um cara de periferia pode falar da periferia”, isso é uma besteira. Eu acho que qualquer pessoa pode falar sobre qualquer lugar, desde que ela tenha sensibilidade. E é fascismo falar que só o cara de periferia pode falar de periferia. Eu conheço muita gente de periferia que fala isso, que é fascista, que faz uns filmes de merda – uns filmes perversos e covardes, sabe, que estão só se aproveitando daquele espaço, que hoje é um espaço midiático, é um espaço que ocupa lugares, festivais, políticas públicas. Então, acho que o cinema de

periferia sabe onde que ele tá, mas a gente precisa ter muita preocupação pra dizer aonde a gente vai, pra começar a enquadrar isso e pra não cair em lugar de fascismo. Por exemplo, eu não sei se meu filme é de periferia, talvez seja, mas será que talvez ainda será? Entendeu? Não sei se vai ser. Eu não quero e não tenho a obrigação de fazer isso pro resto da minha vida. Eu faço os filmes que eu quero, onde eu quero, do jeito que eu quero. Não estou preso, amarrado numa corda de um discurso, entendeu? Eu acho que o discurso é muito perigoso, dizer que eu sou fodão é besteira. Dizer que eu sou de periferia, que eu faço filme da Ceilândia porque a minha experiência de vida é da Ceilândia, eu me amarro nisso. Mas eu quero ter liberdade pra dizer: “Não, cansei, velho. Vamos mudar agora, vamos fazer filme em Nova Iorque”, por que não? Assim, eu não quero ficar preso a essa história de estar nesse corpo fascista. Porque eu fico imaginando, cara, até pra gente que é velho, assim como eu acho que é difícil – principalmente um homem – um homem de periferia de 40 anos não ser reacionário, acho muito difícil, mas muito difícil. Eu acho que eu estou começando a virar reacionário também. É difícil um cara de 40 anos não ser reacionário, então, não dá pra gente ficar pregando moralismo. Temos que pensar que o corpo que agente ocupa hoje é um corpo que ainda está em discussão, em reflexão. Então, eu acho que o cinema de periferia sabe o lugar de onde veio, obviamente, tem um potencial fodido – um potencial nunca antes nesse país, né –, mas eu acho que precisamos ter cuidado pra onde a gente vai e não pensar que só a gente pode fazer certos temas, porque senão a gente cai num estado de fascismo, entendeu? Acho sim, que precisamos demarcar um espaço estético, aí é a questão: será que a gente pensa em estética? Eu acho que não dá pra falar de cinema de periferia sem ter uma estética de periferia. Existe uma estética de periferia no cinema? Não sei se existe, não sei se existe algo tão diferente, esteticamente falando, nas coisas que a gente faz, sabe? Como exemplo engraçado, quando eu fiz esse filme que tinha gênero, a primeira questão que um cara me falou foi bem assim: “Ah, mas que legal, você sabe dominar a *mise-en-scène*”, cara, como assim “sabe dominar a *mise-en-scène*”? A gente não sabia então antigamente? Só porque a gente propôs o gênero – e proposta de gênero é outra coisa –, então a gente tá dialogando

com luzes mais específicas, lentes, troca de lente, com um cinema mais tradicional também. O que ele tá chamando de *mise-en-scène* talvez seja uma estética de produção tradicional. É engraçado, ele não tava pensando que o nosso gênero busca uma estética radical de periferia, isso nem passou na cabeça dele, ele acha que a estética de periferia é uma estética amadora, entendeu? Por que a estética de periferia não pode ser uma estética rebuscada? Não é porque a gente filma com condições menores que não podemos ter domínio profundo de luz, de câmera, de diegese, tudo isso, a gente tem que ter esse domínio. Eu faço muita oficina com mirim, a primeira coisa que falo pros moleques, que eu gosto de deixar pra turma mais nova, é assim: “Velho, cinema é uma experiência sua. Vai lá e faz o que quer, do jeito que você quer e do jeito que você imaginar que é. Depois faz um outro filme, talvez pensando que aquilo que você quer pode ter a forma que você quer, sabe? Não fica preso à forma do primeiro.” A forma é uma consequência, mas é necessária para o rompimento estético. De repente ele tá se fodendo pra esse rompimento estético e quer mesmo fazer é novela ou filme da tarde. “Massa, faz o que você quiser e vai ser lindo”. Mas, com o tempo, se ele achar uma necessidade de pensar em radicalidade – e eu acho que propor cinema de periferia é propor uma radicalidade –, então, se a gente quer propor essa radicalidade – não é obrigado a propor –, não tem como fazer cinema de periferia sem passar pela forma, pela estética. Não dá pra enquadrar conteúdo numa forma tradicional, entendeu? Numa boa, não dá pra enquadrar conteúdo numa forma de Fora do Eixo, que na minha cabeça é extremamente reacionária, quadrada, cortada, incluída no Estado – com todo o respeito às pessoas, mas eu estou falando assim –, não dá pra enquadrar nessa forma que eles querem trazer, só a fórmula da inclusão. A fórmula da inclusão, cara, não é uma fórmula de radicalidade. A inclusão é uma necessidade nossa de vida, mas a inclusão também, daqui a um tempo, ela vai começar a oprimir a gente. A inclusão inclui e oprime ao mesmo tempo, né? É óbvio que precisa ter, por exemplo, inclusão econômica, mas é óbvio que essa inclusão econômica vai vir acompanhada de uma discussão estética também, entendeu como a contradição tá aí? A contradição é que o Estado vai nos bancar e a gente vai eternamente falar mal do Estado. É óbvio que a

gente vai falar mal dele. Todos os meus filmes são assim: eu ganho dinheiro do Estado, falo mal dele e o Estado fica puto comigo. Mas é isso, eu não sou publicitário, né? Então, sabe como é a coisa? É muito, assim, um bolo, uma doideira, como tudo é muito contraditório na minha cabeça hoje. Quando eu falo da ideia de sofrimento, não é do sofrimento existencialista francês, não – eu até gosto desses caras franceses, até leio de vez em quando, mas não é esse sofrimento –, é muito mais assim, “cara, não é confortável”. A nossa reflexão não é confortável, porque ela nunca vai ocupar um espaço de: “Ah, legal, vamos ficar aliviados, agora só curtir”. O dia que a gente parar pra curtir, a gente para de fazer cinema, eu acho isso. Parar de fazer cinema também é um lugar legal com o tempo, sabe? É isso, as coisas também vão mudando e vão. Deu o que tinha que dar, talvez, e a fila anda, sabe?

LORENA: Se você quiser fazer alguma última consideração.

ADIRLEY: Eu gosto muito dessas conversas assim. Porque é um dos poucos lugares que me dão a chance talvez de – por exemplo, eu não falo mais, não é só porque eu acho ruim, né – falar sobre a militância do radicalismo. Acho que no cinema radical eu sou um cara mais, assim, que não tem essa ilusão de ser radical, sabe? No sentido de não achar que ser radical é negar entrevista ou negar aparecer. Acho que radical é outra coisa. Radical é o modo de viver honesto, assim, saber que o mundo é contraditório e que a gente também vai ser. Tudo o que eu falar hoje daqui a cinco anos vai ser usado contra mim, inclusive pelas gerações mais novas. Pra mim é tranquilo entender que cabeças estão aí pra serem cortadas, sabe? Inclusive a minha, é muito tranquilo pensar assim. Mas eu fico puto às vezes de falar, por exemplo, quando a gente ganhou Brasília ou até antes. Eu não falo com Globo, eu não falo com SBT, eu não falo com nenhum desses caras. Primeiro porque eu acho que eles são chatos pra caralho, acho feios pra caramba, sabe? Enjoados, eles não têm axé nenhum, não têm poesia na fala, não têm – vamos dizer assim – honestidade nenhuma, não têm nada assim. Então, de antemão, eu já não teria tesão em falar com eles. Segundo porque eles nos colocam na pauta, né? Essa é a pauta e a gente só vai até ali só. Quando eu falo com eles, a minha tática é ser incompreensível, assim,

totalmente incompreensível. Eu falo rápido e falo um monte de besteira, palavras sem nexos, fico grunhindo, bato na parede, aí os meus filhos entram, o telefone toca. Eu faço tudo pra não ter uma fala de dez minutos, falo em dez segundos, e eles vão ter que ficar lá dois dias pra cortar de um lado e de outro, pra montar. Eu faço questão de ser um incômodo pra essas pessoas assim. Essas pautas me incomodam muito. Por exemplo, quando a gente ganhou o festival de Brasília essas pautas eram totalmente xaropes, assim: “Ah, os caras são Robin Hood”, porque a gente dividiu o prêmio, né. Porra de Robin Hood nada, cara, não é nada disso, a gente tem um modo de viver. Acho uma palheira essa coisa de ser Robin Hood, muito pelo contrário, a divisão foi uma discussão política, o “Robin Hood” tira o lugar do político, né: “Ah, esses caras não são políticos. Eles são emocionais, eles são heróis”. Herói é uma merda, né. O herói morre. Morre com a família fodida inclusive, e eu não quero que a minha família seja fodida, não – eu quero que meus filhos cresçam bem, vão pra universidade, tenham uma vida legal, sabe, não quero que a vida meus filhos seja igual à minha, quero que eles tenham muito mais tranquilidade do que eu tive. Então, eles não falam, por exemplo, que a discussão foi planejada quase uma semana antes, que não fui eu que propus a divisão sozinho, que era uma questão coletiva de fato. Porque quando eles tiram a decisão do coletivo, tiram a força política do coletivo, dizem assim: “O Adirley quis dividir. Ah, o Adirley é herói”. Foda-se. Não foi confortável pra mim, não é tão simples falar em dividir dinheiro. Foi uma questão política pensada, que foi o melhor pra possibilidade do cinema nosso, independente de quem fosse, isso já era pensado há muito tempo. Independente de como os filmes foram aceitos. Até o [Sérgio] Alpendre escreveu: “Ah, mas eu acho que os caras já tinham uma noção de quem que ia ganhar”. Não, a gente tinha feito isso antes de saber como esse filme ia ser recebido. Mas, assim, não vou nem dizer do Alpendre porque eu acho ele desenvolve mais, e de certa forma eu até o respeito – mesmo falando mal de nós, eu respeito, não concordo, mas respeito –, ao contrário de outros caras que falam mal da gente, dessas coisas do exótico, sabe? Então, me incomoda muito essas pautas do herói, do cara que: “Ah, como assim esses caras podem fazer?”. Pô, podemos fazer porque a gente

quer discutir politicamente, como todo mundo faz em qualquer lugar do mundo. Se um grupo discute politicamente cinema, ele pode fazer cinema, agora, se os filmes vão ter evidência, essa é outra questão. Esse espaço da evidência é perverso, porque imagina que festival tem cinco, seis filmes, é muito difícil participar de festival. É muito difícil você conseguir entrar nesse circuito, é tão difícil quanto entrar no circuito de distribuição oficial, porque são muitos filmes, sabe? Então, me incomoda muito esse lugar do excepcional, de pensar que um filme pode ser melhor. A observação que eu tenho, com relação à essa coisa de cinema de quebrada, é de fato uma tentativa de pensar que o nosso cinema poderia ser um cinema coletivo, no sentido de que se houvesse políticas públicas poderia haver a possibilidade de viver de cinema, nós e todo mundo viver de cinema. Recentemente eu estava numa discussão de filme de mercado, eu falei: “Cara, eu não teria problema nenhum com isso. Muito pelo contrário, eu queria até que o meu filme fosse de mercado, no sentido econômico tradicional”. Se eu saísse daqui amanhã e pensasse assim: “Cara, eu sou um fotógrafo. Vou abrir a minha porta, vou pegar um trabalho qualquer, mas vou sustentar a minha família como fotógrafo”. Eu sou um produtor que vai ser um cara sindicalizado, como nos Estados Unidos, e vou trabalhar num filme hoje, daqui a três meses trabalho no outro, vou poder viver de cinema – no sentido de mercado, de indústria –, mesmo trabalhando num filme que eu vou odiar, eu teria o maior prazer de viver assim. Eu quero viver de cinema, quero ser fotógrafo, não quero ser excepcional. Eu quero fazer isso e aquilo, e eventualmente, se eu tiver uma ideia massa e existir uma indústria massa, vou fazer meu filme e vou enfrentar politicamente também. Seria lindo se o mercado fosse assim, só que é tão falacioso, isso não existe. A grande falácia é essa: nesse mercado aí, a gente nem tem a possibilidade de viver nele. Mesmo sendo opressor, em todos os sentidos, mas ainda se nos dessem a possibilidade de ser pessoas empregadas, de viver de cinema, seria lindo. Imagine se tivesse aí, sei lá, 500 mil empregados de periferia no mercado, seria lindo, porque a gente estaria produzindo e vivendo disso. E desses 500 mil, a gente teria brechas pra ganhar um edital, pra fazer um filme mais político, aí sim haveria brecha pra a gente fazer filme de vanguarda, e essa

vanguarda já teria uma base técnica fodida porque os caras estão no mercado, porque eles sabem como funciona o mercado, e o mercado também capacita a pessoa a ser fotógrafa, a ser técnico de som, sabe? Então você sairia com conhecimento técnico e com uma discussão estética de periferia, vamos dizer assim. Aí eu acho que haveria uma brecha pra existir uma vanguarda e três, quatro filmes chegariam tocando o terror, sabe. Mas não tocar o terror só porque é lindo tocar o terror, e sim tocar o terror porque existe uma necessidade política de fazer isso, além de que a nossa maioria estaria empregada – aí seria lindo, seria maravilhoso assim. Mas eu não acho confortável esse lugar de a gente fazer e a gente querer, de maneira obsessiva, ser vanguarda. Nem acho que a gente tem capacidade pra ser e nem acho que essa obsessão por encontrar essa vanguarda seria legal. É mais ou menos assim, pensar que o cinema realmente só funciona num diálogo coletivo entre muitas pessoas. Então sobre a tua pergunta, eu me orgulho muito de participar de uma mostra de quebrada, coloco com maior orgulho no meu currículo inclusive: passei numa mostra que tenta refletir cinema de quebrada, isso pra mim é um orgulho fantástico. Mas não deixar de lado a ideia de que a contradição é estabelecida durante 24 horas. O nosso grupo CeiCine, neste momento, fugiu disso, e talvez não exista mais daqui um ano no sentido que existe hoje, por várias questões. Por exemplo, fui colocado na parede porque dividi o dinheiro, os caras falaram assim: “Pô, tem que dividir o dinheiro com a gente da quebrada, não com esses caras de elite”, porque na cabeça deles, talvez, esses caras são de elite, entendeu? Agora, será que a Filme de Plástico é elite? Eu não sei se você conhece o André Novais, Maurílio Martins, esses caras são o que há de mais marginal. Cara, se você percebe duas categorias, é um grupo de quebrada de homens negros dirigindo. Filme de Plástico são homens negros dirigindo, então você imagina os filmes que eles fazem têm uma potência narrativa espetacular, eu acho que é única no país, assim, de gênero, tal. Aí eu pergunto, será que esses caras fazem parte de uma divisão que, assim como eu, é de elite? Será que o [Marcelo] Pedroso é de elite? Será que tá sendo falado que se faz um filme na correria, sem um real no bolso, no interior do país, é ser de elite? Sabe, eu entendo o espaço contraditório do que eu tô

falando, não existe esse lugar que a gente toma uma posição política e que não há brigas. Por exemplo, ao mesmo tempo que a gente toma uma posição como essa, a gente também é rechaçado de cá e vice-versa, toda posição tem uma consequência. Isso eu acho muito legal discutir. Os coletivos não devem se esconder atrás de um discurso harmonioso – vamos dizer assim – “a gente é um coletivo porque somos amigos, a gente é um coletivo porque somos de quebrada”, a gente é amigo sim, mas também somos inimigos, sabe? Somos de quebrada porque nós somos iguais, blá, blá, blá. Não, nós somos politicamente iguais, talvez, mas não podemos ficar presos a essa questão de que entre nós não há discussão, entendeu? Acho que a gente deve mais e mais colocar em evidência, inclusive as nossas questões, que um debate de periferia deveria dizer assim: “O coletivo *x* é um coletivo massa, mas é um puta coletivo machista, é um coletivo sexista. Porque nós somos homens que, historicamente, numa tradição, percebem a quebrada assim. E nós estamos num coletivo que, nesse momento, as mulheres estão falando que a gente é filho da puta”. Tem ser colocado assim, de repente a gente pode falar bem assim: “Ó, nós somos o coletivo *y* e estamos extremamente constrangidos de ser acusados de sexismo”. Porque às vezes, quem são essas pessoas? Que direito têm essas pessoas, talvez de 21 anos, que nos acusam de ser machista ou sexista, se elas não têm a experiência que nós tivemos como homens de periferia de 40 anos? Nós podemos ser homens que têm sexismos, mas temos a nossa sensibilidade masculina também, por que não? Será que a gente vai ser culpado de ser homossexual? Será que nós somos culpados de ser homens velhos heterossexuais? A gente não pode ter a sensibilidade de homens heterossexuais? Entendeu o que eu estou falando aqui? É não ficar preso na parede com os discursos politicamente corretos que existem, entendendo que o discurso politicamente correto é essencial pra um avanço, entende do que eu estou falando? Como essa questão está sempre exposta, assim, a gente não pode ficar refém dela, mas a gente entende que só se avança com ela, assim, há esse meio termo. Querem chegar aonde? Na minha cabeça, a grande discussão hoje é colocar na roda, entre nós do cinema de quebrada, as nossas contradições, não vamos deixar que os outros pensem que somos um grupo de heróis, um

grupo de homens maravilhosos, do que há de melhor na terra, nada disso. Somos como todo mundo, com as contradições, com os problemas. Vamos avançar muito se a gente colocar como meta que não seremos refém de ninguém, nem de nós mesmos, entendeu? A gente não vai virar refém de nós mesmos daqui a dois anos. Eu tenho experiência. Se a gente fica falando que somos bonzinhos, daqui dois anos o cara te cobra uma decisão coletiva que talvez não seja a melhor possível, talvez num dado momento a melhor decisão é bater de frente com o coletivo, falar assim: “Epa, nós estamos há quatro anos aqui e a gente não tá enxergando, inclusive, que a gente é a maior opressão da quebrada”. Por exemplo, a CeiCine, em certo sentido ela é opressora já na Ceilândia: como ela criou uma evidência muito forte, é um parceiro muito forte, eu imagino que pros grupos novos seja difícil aparecer no lugar, entendeu? Aí às vezes os caras falam assim: “Ah, eu tentei formar um coletivo”, como se nos pedisse a benção, falei: “Cara, vai embora, pelo amor de Deus. Mata a gente, bate na gente, porque vocês pedirem a nossa benção é besteira, a gente não é político, nem é ninguém, não. Vocês precisam fazer o que vocês querem, o que vocês querem”. Eu quero dizer o seguinte, se os coletivos ficarem nessa carapuça de que eles são legais, que eles já têm a fórmula e a fórmula correta pra fazer as coisas, eles vão ser opressores. Entendeu o que eu estou falando? A gente tem que ir inclusive pro mercado. Todos nós desses coletivos vamos nos foder, todos, sem problema algum. Precisamos entender que a gente vai se lascar daqui a cinco, dez anos. Então não dever isso, no sentido de não ter apego a isso. Não tenho apego de eu foder meu coletivo ou o cinema de quebrada. Não ter apego a isso, então joga pro outro, passa a bola, sabe? Até temos o nosso valor, nosso valor histórico inclusive, mas a gente construiu isso até aqui, vamos botar na mesa pra outro pegar e reconstruir. Talvez o outro pegue e piore, aí a gente volta e dá um pau, mas sem ter apego a essas decisões de pensar que o coletivo é uma coisa importante. Esse coletivo, na minha cabeça, só terá a potência coletiva se a gente souber expor os nossos defeitos. Uma coisa é se a gente vem como bloco inteligente e empoderado, influenciando nas políticas públicas – isso é fundamental –, a influência digital, a gente tá influenciando a universidade também,

influenciando os festivais – a gente vai ser curador – a gente vai ver filme bom, massa. A gente ocupou um lugar político de empoderamento. Mas ao mesmo tempo que a gente fala bem assim, entra agora uma discussão honesta e coletiva de periferia. Vamos nos expor, velho, a gente tem mil problemas, mil contradições que não são resolvidas e não serão resolvidas, mas pelo menos serão discutidas. É isso que me motiva a pensar cinema hoje, pensar que a gente já era, que a gente já explodiu. Talvez tenha outro da gente lá na frente, talvez lá na frente a gente ainda tenha coisa pra fazer, mas isso da gente estabelecer o lugar de coletivo é preocupante. Porque a CUFA é coletiva, todo mundo é coletivo. Você pode ver que todo mundo fala assim “coletivo de cinema de não sei onde”, isso virou também um lugar apropriado, sabe? Virou um lugar de *merchandising* também. Eu acho que tem que ressignificar a nossa experiência coletiva – nossa, né – até aqui, porque outras pessoas estão vindo e talvez seja aquilo que eu falei. Eu estou falando dessa experiência que fiz parte também, de dez anos pra cá, essa experiência não pode ser, vamos dizer assim, institucionalizada. Não pode virar instituição, ela tem que ser explodida, tem que ser ressignificada, é isso, eu acho.

COLABORADORES

Adirley Queirós é cineasta, graduado em Cinema pela UnB, fundador do CeiCine, coletivo de cinema em Ceilândia. É diretor de filmes de curta e longa-metragem, entre eles o documentário *A Cidade é Uma Só?*, vencedor do prêmio da crítica no 15º Festival de Cinema de Tiradentes, e do longa de ficção *Branco sai, Preto fica*, vencedor de 11 prêmios no 47ª festival de Brasília, incluindo melhor filme.

Alinny Ayalla Cosmo dos Anjos é graduanda em Comunicação Social/Jornalismo (Universidade Federal de Sergipe); membro do Lappa e estagiária do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira, em Aracaju/SE.

Ananda Stücker é formada em Ciências Sociais e Mestre em Comunicação pela Universidade de São Paulo, onde defendeu dissertação sobre a representação da periferia na ficção televisiva brasileira dos anos 2000. Foi assessora da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo entre 2010 e 2013, coordenadora artística do Festival da Mantiqueira - Diálogos com a Literatura em 2013 e 2014 e atualmente é coordenadora de comunicação da Associação Paulista dos Amigos da Arte - Organização Social de Cultura.

Clarisse Alvarenga é cineasta, tendo dirigido os filmes *Excesso de água* (em fase de finalização), *Ô de casa!* (2007) e *Umdolasi* (direção coletiva,

2001). É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, onde desenvolve pesquisa acerca do cinema indigenista feito no Brasil. Sua pesquisa de Mestrado trata da experiência do vídeo comunitário brasileiro contemporâneo. Tem experiência nos temas: cinema brasileiro, cinema contemporâneo, vídeo comunitário, vídeo popular, cinema indigenista, cinema indígena e cinema e educação.

Diogo Noventa escreve este texto como integrante da Companhia Estudo de Cena, grupo de criação audiovisual e teatral que integrou o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo a partir de 2007. Além disso sou mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo onde desenvolvi a dissertação *Vídeo popular – forma e contexto. Aparentamentos sobre a Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular* (1984-1995).

Esther Hamburger é professora do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É doutora em Antropologia pela Universidade de Chicago, com pós doutoramento na Universidade do Texas, Austin. É autora do livro *O Brasil Antenado: A Sociedade da Novela*, de inúmeros capítulos em coletâneas, e artigos em revistas especializadas e jornais da imprensa diária. Foi professora visitante na Universidade de Michigan, Chefe do Departamento de Cinema Radio e TV da ECA e diretora do CINUSP Paulo Emílio. Atualmente é vice-diretora do CINUSP e Coordenadora do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA, CTR).

Gustavo Souza é doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. Co-organizador dos Estudos de Cinema Socine das edições de 2008 a 2012. Dedicar-se, atualmente, a um projeto de pós-doutorado na UFS-Car sobre personagens em deslocamento no documentário brasileiro.

Maria Beatriz Colucci é professora adjunta e coordenadora do curso de Comunicação Social/Audiovisual (Universidade Federal de Sergipe); líder do Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (Lappa); doutora em Multimeios (Unicamp).

Renata Martins é cineasta formada pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada em Linguagens da Arte pelo Instituto Maria Antonia|USP. Em 2010 dirigiu e roteirizou o curta-metragem *Aquém das Nuvens* premiado pelo concurso da TAL – Televisión da América Latina. Renata é uma das roteiristas da série *Pedro & Bianca*, que acumula prêmios importantes como o Emmy Internacional Kids Awards 2013 na categoria melhor série infanto-juvenil e o Prix Jeunesse Iberoamericano 2013 e Internacional em 2014 na categoria Ficção para o público de 12 a 15 anos. Com trabalhos na área da Arte-Educação e Educomunicação, atualmente coordena o desenvolvimento da série televisiva ficcional *Rua Nove* e compõe a equipe de criação da série *Lulina e a Lua*, pelo estúdio Teremin.

Renato Candido é Cineasta e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP onde desenvolveu um roteiro de longa metragem focado na representação da mulher negra. Possui graduação em Curso Superior do Audiovisual pela Universidade de São Paulo (2007). Entre 2008 e 2009, foi produtor radiofônico para conteúdo de Webrádio. Desde 2008 elabora projetos de produção e formação em audiovisual pela empresa Odun Formação e Produção. É sócio proprietário da Produtora Audiovisual Dandara Produções Culturais e Audiovisuais - LTDA. Roteirizou episódios da série televisiva *Pedro e Bianca*, veiculada pela TV Cultura. Atua principalmente nos temas relativos à representação da pessoa negra no audiovisual.

Rose Satiko Gitirana Hikiji é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. É autora dos livros *Imagem-violência – Etnografia de um cinema provocador* e *A música e o risco*,

coautora de *Lá do Leste* e coorganizadora de *Bixiga em Artes e Ofícios* (Edusp, 2014), *Antropologia e Performance*, *Escrituras da Imagem e Imagem-Conhecimento*. Realizou diversos filmes etnográficos, todos disponíveis em www.lisa.usp.br, entre eles *A Arte e a Rua* (2011), *Lá do Leste* (2012) e *Cinema de Quebrada* (2008) e os webdocumentários *Lá do Leste* (www.ladoleste.org), *Bixiga em Artes e ofícios* (www.yayabixiga.com.br). É coordenadora do LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP) e do PAM (Pesquisas em Antropologia Musical) e vice-coordenadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual da USP).

Wilq Vicente é mestrando em Estudos Culturais na EACH-USP, designer e pesquisador da linguagem de vídeo. Coordena trabalhos de educação em vídeo para o Instituto Asas Comunicação Educativa, CENPEC, já tendo trabalhado também como educador no projeto Tela Brasil. Coorganizador da *Revista do Vídeo Popular*, escreve sobre vídeo, tendo sido curador e produtor de mostras de cinema popular (1ª Mostra Cinema de Quebrada-CCSP, 19 Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Festival de Vídeo nas Escolas, Coordenadas: Política e Audiovisual entre Centros e Periferias, e da 3ª Mostra Cinema da Quebrada do CINUSP 2014). Foi também produtor do Programa Circuito de Vídeo Popular na Rede TVT entre 2011/2012.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

W A S

W A S H I N G T O N

W A S H I N G T O N