



Narrativas audiovisuais da periferia e disputas culturais em busca do povo

*Audiovisual narratives
from periphery and
cultural disputes in
search of the people*



Wilq Vicente¹

¹ Doutorando em Ciências Humanas e Sociais na Universidade Federal do ABC (UFABC) e Mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo (USP), é organizador dos livros *Jorge Furtado: Tudo isso aconteceu, mais os menos* (no prelo) e *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* (2014), pela Coleção Cinusp. Coordena oficinas de vídeo e foi curador de diversas mostras de filmes sobre audiovisual popular e periférico para o Cinusp, Kinoforum, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre outros. Contato: wilqvicente@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto é compreender as transformações na produção de vídeo ligada às classes populares nas últimas décadas no país, tendo em vista mudanças nas formas organizativas e nas narrativas de expressões diversas dessa produção. Analisa-se sobretudo suas elaborações de categorias como povo, periferia, comunidade, que dialogam com concepções oriundas de outras estruturas sociais e institucionais, bem como outras categorias discursivas utilizadas para abordar a desigualdade.

Palavras-chave: povo; periferia; comunidade; narrativas; audiovisual.

Abstract: The objective of this text is to understand the transformations in the video production linked to the popular classes in the last decades in Brazil, given changes in the organizational form and in the narratives of different expressions of this production. Above all, their conceptions of categories such as people, periphery and community are analyzed, as they dialogue with conceptions from other social and institutional structures as well as other discursive categories used to address inequality.

Keywords: people; periphery; community; narratives; audiovisual.

Introdução

O texto destaca os anos 2000 como um momento de intensa interação entre realizadores de vídeo, as políticas públicas na área da cultura, a sociedade civil na figura das Organizações não Governamentais (ONGs) e movimentos sociais e culturais contemporâneos em torno de disputas pelo significado, apropriações e aproximações da periferia, da diversidade e da ideia de povo². Esse período mostrou uma importante ebulição de experiências coletivas e de grupos artísticos que mantiveram um debate de grande relevância e fluidez, que repercute ainda hoje entre produtores, artistas e produtos artísticos, militantes no campo da cultura, pesquisadores, gestores públicos e a sociedade em geral.

São experiências que se colocam ora como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, ora como meio de articulação de uma postura política combativa, de expressão estética, ou mesmo como via de inserção, ainda que marginal, em um restrito mercado cultural, expondo tensões permanentes e dinâmicas nas disputas sociais e culturais de nosso tempo.

Nesse contexto de diferentes atores, novos recursos tecnológicos e rápidas transformações culturais e políticas, parte significativa da expressão dessas manifestações audiovisuais possuem conexões com a configuração e dinâmica territorial da cidade, revelando, sobretudo, uma disputa cultural por representatividade em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero e escolhas artísticas.

A ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” se coloca o tempo todo como pauta da ação no âmbito de um segmento da produção audiovisual, mas também em outras expressões e linguagens culturais. É possível ver diferentes formas de lidar com esta pauta. É o caso de vídeos fruto de projetos apoiados por editais públicos³, de coletivos formados em oficinas de ONGs, agora já fora do âmbito delas, ou mesmo produções independentes de coletivos artísticos da periferia, em produções como *Vaguei os livros e me sujei com a merda toda* (2007),

² Para falar de povo, vale destacar o entendimento apresentado por Comparato (1997, p. 213), a partir da teoria política e constitucional, na qual não se trata de “um conceito descritivo, mas claramente operacional. Não se trata de designar, com esse termo, uma realidade definida e inconfundível da vida social, para efeito de classificação sociológica, por exemplo, mas sim de encontrar no universo jurídico-político um sujeito para a atribuição de certas prerrogativas e responsabilidades coletivas”. Para as acepções que o termo encontra no pensamento brasileiro, do século 19 à abertura democrática do fim do século 20, ver Ortiz (1985; 2001), que problematiza as diversas reivindicações do termo ao longo da história política e cultural brasileira.

³ Caso do Programa para Valorização das Iniciativas Culturais (VAI). Informações aqui: <http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html> – Iniciativas de artistas como *Emicida* (Projeto Noiz) e *Criolo* (Rinha dos MCs) já foram contempladas pelo programa.

de Allan da Rosa, Mateus Subverso e Akins Kinte, vídeo que aborda a ausência de personagens e autores negros na literatura brasileira; *Videolência* (2009), do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), que tenta problematizar a recente produção de vídeo que a periferia propõe, observando virtudes e padrões dessa manifestação audiovisual; *Qual Centro?* (2010), do Coletivo Nossa Tela, que busca debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo; e *Um salve doutor* (2015), do Coletivo Mundo em Foco, que foca na história de um garoto pobre oriundo do bairro de São Miguel Paulista, na periferia da zona leste de São Paulo.

Outras representações periféricas aparecem em produções com maior estrutura de produção e circulação, já mais ao final deste período de quase duas décadas. Deste contexto, é possível destacar: *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, filme que poderia ser visto como um *Mad Max* da periferia candango, com um território devastado, onde as pessoas sobrevivem de restos de coisas e empregam seu tempo em lutas e conflitos; *No coração do Mundo* (2019), da Filmes de Plástico, produção mineira que aborda a vida dura dos moradores de Contagem e a expectativa de um futuro melhor; e *Bonde* (2019), do Coletivo Gleba do Pêssego, que conta a história de três moradores de Heliópolis, zona sul de São Paulo, que buscam refúgio da discriminação social na noite da cidade.⁴ São realizadores formados em cursos de audiovisual reconhecidos ou de cursos técnicos livres,⁵ mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais. A questão surge também em um filme como *Sócrates* (2019), produzido pelas Oficinas Querô,⁶ da cidade de Santos, no caso sob o alinhavo intelectual do cineasta brasilo-americano Alex Moratto.

É possível observar nessas narrativas audiovisuais que um “movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram” (HAMBURGER, 2018, p. 30). Fazendo um paralelo com a observação de Ismail Xavier sobre o Cinema Novo em *Alegorias do Subdesenvolvimento*,

⁴ Cineastas e moradores de bairros populares nas regiões metropolitanas brasileiras: Adirley Queirós, de Ceilândia, no Distrito Federal, Filmes de Plástico, de Contagem-MG e o Coletivo Gleba do Pêssego, de vários bairros de São Paulo.

⁵ Universidade de Brasília (Unb), Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (ELC/BH) e Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias (São Paulo).

⁶ *Sócrates* (2019) é uma produção de jovens de 16 a 20 anos das Oficinas Querô, projeto social idealizado pelo Instituto Querô há 14 anos, Organização não Governamental de Santos que utiliza a ferramenta do audiovisual para capacitar jovens de baixa renda e transformar suas realidades por meio da sétima arte. Mais informações aqui: <http://institutoquero.org/>

temos “um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo), antes inaparente” (XAVIER, 2012, p. 44). Esses novos atores de importância econômica, agora detentora dos códigos cinematográficos, introduziram elementos novos e certa robustez na equação dos processos culturais contemporâneos.

Nas últimas duas décadas o audiovisual é visto como um setor que não está restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, mas também como uma ferramenta no interior de ações culturais, sociais, políticas e artísticas. Algumas ações pontuais, tanto de esferas governamentais (fomentando a produção), quanto da iniciativa privada, através de ONGs e seus patrocinadores (fomentando oficinas de formação na área e debates), buscaram contemplar esse setor do audiovisual nos últimos anos, reconhecendo o papel formativo, social e de cidadania que exercem e visando o estímulo à “diversidade cultural”, termo difundido pela Unesco a partir dos anos 1990 e que passa a marcar o campo cultural, das políticas públicas e do audiovisual em anos subsequentes.

É do cenário mais atual o uso de dispositivos móveis, da internet e redes sociais⁷, sendo um caso emblemático o Mídia Ninja, grupo que se notabilizou pela cobertura *in loco* de protestos de rua sobretudo a partir de 2013⁸. Indo além, chega-se à multiplicação de plataformas de *streaming*, como o Youtube, que propiciou a inserção da música brasileira diversa através de videoclipes, com o surgimento de artistas como *Pablo Vittar* e o suposto empoderamento da comunidade LGBTQ+; *Kondzilla* e os seus clipes de funk ostentação; e o rapper *Emicida* com seu Laboratório Fantasma e o ideário de “todo poder ao povo preto” da periferia. Trata-se de arranjo diverso daquele voltado mais especificamente à produção audiovisual, indo além da dinâmica com os governos e a sociedade civil, mas que dialoga com o cenário que se desenrolou a partir dos anos 2000.

Voltadas para as redes sociais, há ainda outras experiências de menor alcance midiático vindas da periferia como *NA Favela – Núcleo Audiovisual Favela*, do Rio de Janeiro, “uma produtora audiovisual raiz, cinema de guerrilha

⁷ Os primeiros portais de internet privados no país são de 1996, mas apenas em 2000 surgem as primeiras provedoras de acesso gratuito, ainda com conexão discada. No mesmo ano surge a banda larga, permitindo pela primeira vez a transmissão de vídeo. O Orkut e o Youtube são de 2004, mas é em 2007 que começam a se popularizar, com o surgimento dos smartphones e a conexão 3G. Em 2018, segundo a pesquisa TIC Domicílios, feita anualmente pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Ceti), 70% dos brasileiros usaram a internet e 48% (quase metade) da população das classes D e E possuía acesso à internet, sendo o celular o principal meio de acesso. Em 2008 apenas 34% da população havia utilizado a internet há menos de 3 meses.

⁸ Além da atuação dos Jornalistas Livres neste cenário, entre outros.

e outras intervenções imaginárias, como se auto define na página do grupo no Facebook⁹. O grupo continua: “A esperança está na possibilidade de contar nossas próprias histórias. Falar com a gente”. Já a *Companhia Bueiro Aberto*, da cidade de Guarulhos, na grande São Paulo, “se reuniu com um sonho na cabeça: fazer cinema mesmo sem ter o devido apoio. Esse sonho virou realidade com a fundação. Em 5 anos de estrada, já produzimos 32 obras entre documentários, ficções e vídeos”, conforme se apresentam também no Facebook.

Essas pequenas transformações ocorridas no início do século XXI foram acompanhadas pelo florescimento de novas demandas político-sociais com teor cultural e pelo fortalecimento da noção de “direito à cultura”, resultando em respostas dos agentes públicos através da concepção de novas políticas públicas de cultura e do audiovisual, acompanhando a crescente relevância do cenário cultural no mundo contemporâneo. Inclusão social, pluralidade e diversidade foram virtudes louvadas na política cultural brasileira nesse período.

Neste cenário de mudanças, seria a produção de audiovisual capaz de articular um discurso inovador, do “nós por nós mesmos”, que efetivamente traduz os interesses desses novos atores? As políticas culturais do período parecem ter influenciado na construção de uma cena audiovisual relevante. Ainda não é possível avaliar como esta cena resistirá e dialogará com as mudanças em curso na próxima década. De toda forma, o audiovisual feito na e pela periferia está posicionado em um campo de batalha cultural permanente, onde distintas alianças e forças se colocam para dar significados e respostas. Ainda, em que medida essas representações, realizadas por esses novos agentes, provocam um rompimento da invisibilidade do povo?

São questões a respeito desse universo sobre as quais pretende-se avançar. Como esse cenário se traduziu num contexto particular da produção de audiovisual, em produtos específicos, experiências coletivas e de grupos artísticos e outras iniciativas? Fruto de pesquisa em andamento sobre as narrativas audiovisuais e as disputas culturais em busca do povo e a relação entre as esferas de governo e a sociedade civil, o artigo reconhece e aborda uma movimentação significativa desde o início dos anos 2000 e os diálogos políticos e sociais na qual se insere.

“Vídeo comunitário”, “cinema de quebrada”, “vídeo popular”, “vídeo militante” e “vídeo periférico” são algumas das maneiras pelas quais produtores e

⁹ Mais informações aqui: *NA Favela*: <https://www.facebook.com/nafavelaoficial> e *Companhia Bueiro Aberto*: <https://www.facebook.com/companhiabueiroaberto/>

pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas e estéticas de diferentes modos de atuação. Este cenário pode ser compreendido em relação ao percurso mais amplo da história do audiovisual brasileiro.

Como aponta Hamburger (2005):

O florescimento do documentário no Brasil de hoje [sic] coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação. (p. 198)

Na década de 1960, em caráter de exceção, algumas experiências ousaram em não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação desse outro de classe em algumas etapas da realização fílmica. A influência do Neorealismo italiano no cinema brasileiro e latino-americano trouxe a ideia de trabalhar com atores não profissionais, provenientes do povo, das comunidades onde eram realizadas as locações. À luz da história do cinema no país, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, tem como ponto de partida o assassinato de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, em 1962. O documentário buscou trabalhar com atores não profissionais que provinham justamente da comunidade que se ia documentar, atores do povo que representavam a si mesmos. Em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964 e retomadas vinte anos depois, em 1984. Revisitando a própria forma através da qual buscou se relacionar com esse povo 20 anos antes, o documentário promove uma ruptura do ponto de vista estético e político. Para Xavier (2012),

Da partilha de uma experiência com o outro de classe, iniciado em termos problemáticos nos anos 60, é recuperado no início dos anos 80, recolhendo a rica experiência do cineasta na reportagem e no documentário para rearticular a relação entrevistador e entrevistados [...] personifica aí o trajeto dos cineastas empenhados na luta política. (p. 26)

Como ponto de maior tensão entre “cineastas e imagens do povo” (título do livro clássico de Jean-Claude Bernardet), *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino, é um exemplo em que o cineasta entrega a câmera a seu personagem (BERNARDET, 2003). Práticas como estas são, porém, isoladas nas décadas de 1960 e 1970, período de intensa produção de representações do

povo pelo cinema, “com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas” (RIDENTI, 2013, p. 9), mas ainda marcadas pelo alinhamento geral do discurso do diretor, outro de classe do povo.

O cinema militante do final da década de 1970 também teve aproximações com o povo, que se dava nos seus círculos de exibição, na concepção de um projeto de cinema político popular. O cinema era então concebido como meio de politização das massas. Na televisão, porém, o cenário era outro. Nos “anos 70 e 80, quando a televisão se consolidou como veículo de comunicação mais popular e lucrativo de uma indústria com conexões internacionais e em expansão, cenários urbanos de pobreza e violência estiveram sintomaticamente ausentes da telinha” (HAMBURGER, 2005, p. 200).

Já no contexto da redemocratização, nos anos 1980 e 1990 surgiram movimentos sociais e populares que foram aos poucos ganhando estruturação institucional e que tinham o vídeo como ferramenta política e de divulgação, tal como aqueles aglutinados em torno da experiência da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). A ABVP reunia e incentivava iniciativas de vídeo – produção, exibição, distribuição, formação e debate que ocorriam junto aos movimentos sociais da época. As primeiras produções do chamado vídeo popular surgiram num contexto de estagnação e recessão econômica dos anos 1980, num cenário de escassez de verbas e mobilizações populares com reivindicações em torno do direito à terra, à moradia, saúde, entre outros. Com o passar do tempo, a entidade se articulou como uma grande rede de produtoras de vídeo, ONGs diversas, canais comunitários de TV, movimentos sociais, sindicatos, institutos de pesquisa e assessoria, até seu desmanche em 1995¹⁰.

Neste período, eram escassos os recursos públicos de fomento para o setor cultural e inexistentes as modalidades de apoio para a produção cultural realizada fora dos cânones artísticos. A produção de vídeo se posicionava então dentro de um debate de democratização da comunicação, ainda distante da pauta do direito à cultura, que veio tomar fôlego no século seguinte, de forma que a produção de vídeo ligada aos movimentos sociais se constituiu de maneira autônoma ao poder público e ao mercado. O Estado, que foi grande fomentador da produção cinematográfica durante o período da ditadura militar¹¹, mesmo diante da hegemonia cultural de

¹⁰ Atualmente a PUC São Paulo mantém o acervo de vídeos da ABVP. Para saber mais: <https://bit.ly/2Lc5tVH>

¹¹ Neste período, ganhariam destaque várias instituições estatais de incentivo à cultura, como a Embrafilme (1969), a FUNARTE (1975), o Serviço Nacional de Teatro (1973), o Instituto Nacional do Livro (1964) e o Conselho Federal de Cultura (1967).

esquerda no período (SCHWARTZ, 2001), teve seu papel na produção cultural progressivamente reduzido ao longo dos anos de 1980 e 1990, sendo um período de fortalecimento progressivo das políticas neoliberais.

Havia neste período uma clara estruturação dos movimentos sociais em torno dos operários, dos trabalhadores, que, porém, não tinham acesso aos “mecanismos de produção da representação”, no caso, o vídeo. Essa produção era feita majoritariamente por realizadores independentes de classe média junto ao povo pobre das bases dos movimentos, deixando transparecer nos vídeos um projeto de organização discursiva intelectual da prática do povo.

É possível notar essa organização discursiva em *Há lugar* (1987), de Julio Wainer e Juraci de Souza, por exemplo. O vídeo registra o processo de ocupação de terrenos na região da zona leste da cidade de São Paulo e adjacências, sendo um dos ícones da produção ligada à ABVP. Apresentado inicialmente por um homem simples a construir uma das casas, de forma a valorizar “a voz” e o protagonismo popular, logo o filme adiciona, na direção e edição de vídeo, outras camadas de sentido, buscando proferir um discurso político mais organizado do que aquele produzido pelos atores políticos autênticos do povo, seja através de entrevistas com intelectuais, através da trilha musical que mobiliza referências da cultura popular tradicional ou músicas de banda da classe média engajada (VICENTE, 2015).

Depreende-se de vídeos dessa época um entendimento de que nas classes populares reside a legitimidade para a construção política nacional e local. Mas, se por um lado a precariedade, a pobreza e a ausência de bem-estar são condição para a consciência crítica e alvo da ação política, por outro, transparece nos vídeos o entendimento de que as classes populares ainda não possuem a devida elaboração intelectual e expressão política na sociedade. E é nisso que passam a incidir com os vídeos.

É possível verificar, em certa medida, uma perspectiva de conscientização e mobilização, ou aquilo que Marcelo Ridenti chama de um “romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2010). Em seu livro *Em busca do povo brasileiro* (2014), Ridenti desenvolve a hipótese de que parte significativa da produção cultural dos anos 1960 e início da década de 1980 pode ser descrita como romântica-revolucionária. Utilizando a noção de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams (2013), o autor identifica a idealização do homem do povo e das raízes populares do passado nacional para a construção de um processo de mudança social como elementos centrais:

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes

nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. (RIDENTI, 2005, p. 87)

Tal perspectiva transparece, por exemplo, em vídeos como *A luta do povo* (1980), da Associação Popular de Saúde (APS) e direção do cineasta Renato Tapajós, que traça um resumo das lutas populares dos anos 80; *Batalha dos Guararapes I* (1984), da ONG Fase, que traz a encenação dos moradores do Jardim Guararapes, zona oeste do Rio de Janeiro, representando sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra os despejos. Além do já citado *Há lugar* (1987).

Conforme aponta Ridenti (2013):

Ao fim do século XX, apesar de persistentes desigualdades sociais, notava-se a incorporação de novos consumidores ao mercado interno, com a ampliação no uso popular de novas tecnologias. Enquanto muitos permaneciam excluídos ou com acesso marginal ao mundo da cultura, parte da população brasileira podia comprar aparelhos de som, de rádio e de televisão, telefones celulares, videogames, computadores pessoais e outros bens que alterariam seu cotidiano, muitas vezes adquiridos à prestação ou no vicejante mercado paralelo de produtos “piratas”, de acesso mais barato. [...] No começo dos anos 2000 viriam a disseminar-se novas mídias, com a difusão de sites, blogs, redes sociais como o Facebook, posteriormente chegaria o Ipad, numa corrida tecnológica infinita. (p. 11)

Nos anos 2000 o governo federal passa a ter participação importante no fomento ao campo cultural, seja através de políticas culturais, seja através de políticas educacionais. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do ensino superior no país, protagonizado, essencialmente, pelo setor privado, mas também pela expansão da rede de universidades federais.

Se em 1980 eram em torno de 404 mil vagas no ensino superior público brasileiro, mantendo-se próximo a 502 mil vagas em 1990, nos anos 2000 já eram 1,2 milhões de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010 (MEC/Inep, 2010). Assim, “esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural” (RIDENTI, 2014, p. 25). Em 2018, pela primeira vez pretos e pardos passaram a ser maioria nas universidades públicas do Brasil, fruto, sobretudo, das políticas de cotas, sendo também identificado aumento da presença do segmento nas universidades privadas (IBGE, 2019), refletindo uma mudança

importante no campo da produção intelectual e cultural. Somando-se a esse cenário as novas políticas culturais e o barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, conformou-se uma situação inédita para a produção cultural e particularmente para a produção audiovisual.

A análise deste contexto parece nos oferecer a possibilidade de inferir que a mudança nas políticas dos governos – seja ela diretamente cultural, educacional, econômica e social, inclusive aquela que viabilizou a ampliação do consumo das classes mais baixas – teve impacto direto no contexto de uma nova produção cultural que não podemos ignorar.

Ao longo da década de 2000, os editais de seleção de projetos tornaram-se o principal modelo de financiamento estatal à cultura no Brasil, ao lado das leis de incentivo fiscal, que se estabeleceram na década anterior. Nesse período, o governo federal passou a evocar, na interação com os novos atores, a ótica da diversidade e da cidadania cultural, implicando em editais específicos para contemplar o segmento, tais como: *Revelando os Brasis* (2004), *Cultura Viva* (2004), *Cultura Digital* (2004), *Olhar Brasil* (2005), *Programa Brasil Plural* (2005), *Pontos de Cultura* (2005), *Edital de Egressos Sociais* (2008), *Nós na Tela* (2009), *Pronatec Audiovisual* (2014) e o *Programa Brasil de Todas as Telas* (2014), entre outros.

Nota-se também que algumas entidades culturais atuaram nessa ótica, fomentando a produção independente e popular principalmente através de suas linhas de programação cultural. É o caso da USP, da Rede TVT e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por exemplo, com mostras especiais dedicadas a essa produção¹². Alguns festivais de cinema e vídeo também acenaram para este cenário¹³. Já o mercado vem buscando incorporar artistas, ainda que de maneira pontual, ou procurando incluir essa “cultura de periferia” nas produções culturais hegemônicas, como foi possível ver na TV dos anos 2000 em programas como *Cidade dos Homens* (2002-2018); *Antônia* (2006-2007); *Central da Periferia* (2006) e o *Programa Esquentando* (2011-2017), produzidos e exibidos pela TV Globo (STÜCKER, 2009), ou ainda em *Manos e Minas* (2008-2019), da TV Cultura; *SP Cultura* (2011-2014), no SPTV; *Estação Periferia* (2013-2017), na TV Brasil, entre outros.

¹² 3ª Mostra Cinema de Quebrada no CINUSP, Circuito do Vídeo Popular na Rede TVT e o Programa Circuito Cineclubista.

¹³ Festival Visões Periféricas: <https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas>, Festival Taguatinga de Cinema: <https://festivaltaguatinga.com.br/> e a mostra Formação do Olhar, que ocorreu durante alguns anos no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo voltada à vídeos produzidos por alunos e egressos de oficinas de audiovisual.

É sintomático que a indústria cultural tenha buscado dialogar com esse público-alvo, onde uma atualização do ideário do “nacional popular”¹⁴ (ORTIZ, 2001) e seu esforço de abarcar o todo da sociedade caminha, passa a interagir, de alguma forma, com a incorporação da cultura periférica, a “nova classe média” e sua promessa de um país com menos pobreza, de um país em desenvolvimento.

Mas justamente pelo peso dessa inserção em um novo cenário de visibilidade, as disputas culturais em torno de expressões populares e periféricas acaba provocando aquilo que Hamburger (2018, p. 27) compreende como uma “guerra pelo controle das imagens, gerando divisões inesperadas mesmo no campo dos artistas emergentes em comunidades da periferia”. *Cinema de Quebrada* (2008), do Lisa – Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP e o já citado *Videolência* (2009), por exemplo, são vídeos produzidos sobre coletivos audiovisuais da periferia, o primeiro por pesquisadores da universidade e o segundo pelo supracitado NCA.

De perspectiva antropológica, *Cinema de Quebrada* registra narrativas e discursos presentes na atuação dos grupos em debates, exibição de filmes, saraus, em entrevistas e mesmo em trechos de filmes produzidos nesse contexto, apontando para alguns significados e práticas importantes, consonantes ou dissonantes entre os grupos. *Videolência*, feito logo em seguida, já busca registrar formulações desses grupos que se contrapõem à apropriação de sua produção cultural por aqueles que identificam como agentes externos, eixos institucionais consolidados do poder econômico e político – a indústria cultural, as ONGs, a universidade etc., na busca pela produção e atuação autêntica de periferia e por formas de se posicionar no campo político de forma crítica.

Assim, *Cinema de Quebrada* registra alguma disputa pelos significados da atuação entre os grupos, mas se isenta de marcar uma posição no debate, vindo com algum romantismo o cenário retratado. E *Videolência*, feito logo depois, surge, de certa forma, como contraposição, reafirmando a necessidade de construir um eixo de visão e atuação eminentemente político, de protagonismo periférico e atuação não

¹⁴ Renato Ortiz (2001) trata do nacional-popular como essa aproximação fundamental da identidade nacional com a ideia do popular ou da cultura popular, recorrente na intelectualidade brasileira, evocando formulações que tem origem em pensadores brasileiros do fim do século XIX, se atualiza na geração de 1930, em propostas do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros e do CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, cujo eixo central é a conscientização, até chegar a formulações próprias da política cultural oficial do Regime Militar. Em “A moderna tradição brasileira” (2001), o autor aborda como, a partir da década de 1970, a indústria cultural começa sua consolidação no Brasil a partir dos meios de comunicação de massa, e, sobretudo a TV absorve e dá nova perspectiva para o ideário do nacional-popular. Identificar como essa nova produção da periferia dialoga com a categoria do nacional popular é um dos caminhos desta pesquisa, sendo um tema não esgotado neste artigo.

somente social, mas também estética¹⁵. Ao registrar falas sobre a indústria cultural e inserir referências imagéticas e sonoras deste universo, o vídeo registra o diálogo e o desejo de contraposição à produção da indústria cultural.

Diferentemente da segunda metade do século 20, em 2000 já podemos falar da produção audiovisual realizada pelo próprio sujeito popular, tensionando as políticas da representação¹⁶. Como apontado por Hamburger (2018, p. 42), “hoje a multiplicidade de plataformas estimulou a diversidade de produtores e conteúdos, alterando esse quadro embora ainda de maneira limitada”.

Parte desses produtores se articulou em iniciativas de rede cultural, caso do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo (CVP)¹⁷, por exemplo, uma iniciativa independente que agregava coletivos de vídeos oriundos, sobretudo, de oficinas de audiovisual realizadas por ONGs, e outras experiências deste período como o Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (Fepa), ligado ao Observatório das Favelas, entidade carioca, congregando diversos coletivos e ONGs brasileiras em debates e mostras de filmes. Ações culturais e educacionais de algumas ONGs se fortaleceram especialmente no início dessa década. Algumas organizações, como Associação Cultural Kinoforum, Ação Educativa, Projeto Arrastão, Gol de Letra, Instituto Criar, Projeto Casulo e Tela Brasil, para citar algumas das iniciativas em São Paulo, passaram a realizar oficinas de cinema, vídeo e novas mídias, principalmente com jovens de baixa renda da periferia, com o apelo do desenvolvimento da cidadania.

A pesquisadora Alvarenga (2004) identifica nesse contexto o perfil desses novos produtores de vídeo, enfatizando uma diferença importante em relação à produção de vídeo popular das décadas de 1980 e 1990. Para ela,

É sabido que, com a globalização, as relações de trabalho se modificaram, gerando um encurtamento do tempo livre dos trabalhadores. É escassa a disposição de tempo para atividades paralelas. Talvez por isso, grande parte dos projetos de vídeo [...] envolva jovens. Portanto, não se trata mais de uma atuação empreendida pelos setores vinculados a sindicatos e partidos políticos, mas de jovens que dispõem do tempo necessário para investir em um projeto videográfico. (p. 64)

¹⁵ É claro neste sentido a recorrência ao longo do vídeo de um plano sequência que registra a subjetiva de alguém que anda pelos becos e vielas do bairro da zona sul, sempre acompanhado de outras expressões artísticas como um samba e uma poesia que fala sobre a vida do trabalhador que se divide entre o emprego, a arte e a vivência comunitária do samba.

¹⁶ É um conceito que une a questão da representação estética com a representação política. E que tenta explicitar qual é a dinâmica social, política, econômica e cultural em produtos culturais. No fundo, trata-se de compreender as relações entre: o quem, o que e como representar o povo.

¹⁷ Mais informações aqui: <https://videopopular.wordpress.com/>

Com uma produção ainda incipiente, mas que tem tomado cada vez mais fôlego, esses novos produtores culturais buscam se apropriar de meios, ferramentas e conhecimentos que até então lhes foram negados, tais como o acesso à universidade, a recursos públicos e equipamentos culturais, entre outros. Nos últimos anos, essa produção cultural tem demonstrado e apontado para uma nova configuração na dinâmica social, que envolve, além de diferentes produtores, o próprio poder público, as ONGs e fontes empresariais, organizações diversas ligadas à cultura. É possível notar que tanto as instâncias de governo quanto o suposto mercado estão buscando fornecer respostas a este novo cenário, gerando uma tensão entre o fomento e a apropriação.

O audiovisual realizado na e pela periferia surge como uma prática social que em sua forma se desenvolve através da arte e exercício da linguagem. Tais produções almejam, sobretudo, tentar vocalizar visões de mundo e experiências de vida através de um meio de expressão interpretado como fundamentalmente artístico e ligado à comunicação. Ainda assim, diferentes formas de produção são abarcadas dentro dos mesmos marcos, abrigando, inclusive, filmes realizados a partir de um olhar externo sobre as ações e manifestações populares, concebidos por realizadores independentes, caso, por exemplo, de *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; *Santa Marta: Duas semanas no Morro* (1987), de Eduardo Coutinho¹⁸; ou mesmo dos recentes *Café com Canela* (2017), de Ary Rosa e Glenda Nicásio; *Nunca Me Sonharam* (2017), de Cacau Rhoden; *Um filme de verão* (2019), de Jô Serfaty; e a série *Sintonia* (2019), de KondZilla em parceria com a multinacional Netflix.

Para Hamburger (2018, p. 26),

A pergunta que alimenta interlocuções sucessivas e ainda em andamento: como reconhecer a vida, a efervescência cultural inteligente presente em lugares que ao longo do século XX, curiosamente o século do cinema, passaram de tabu a espaços que sintetizam os dilemas de um país, e também do mundo globalizado? Respostas são filmicas, ao mesmo tempo que políticas e estéticas.

A emergência de novos artistas e coletivos nas periferias introduz no cenário cultural e audiovisual um novo componente de disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social. Não espanta que a produção cultural da periferia tenha se tornado visível ao mesmo

¹⁸ Favelas e bairros populares ocupam lugar privilegiado na obra de Eduardo Coutinho.

tempo que surgiram representações da periferia na televisão, no cinema, nas plataformas de *streaming* e na indústria cultural de uma maneira geral, espírito que marcou o país com o crescimento econômico a partir de meados dos anos 1990 e em diálogo com a política social do governo trabalhista nos anos 2000.

É possível notar um crescimento do engajamento político e social dessas experiências coletivas e grupos artísticos ao longo da década de 2000, o que se expressa diretamente na produção e nas formas organizativas (VICENTE; STÜCKER, 2014). O que certamente foi resultado da interação social e simbólica com outros grupos, experiências e como reação à incorporação do tema em instituições consolidadas do mercado, da sociedade civil e nas instâncias de governo.

Mais do que o mero reconhecimento, mais do que por vezes se espera com as novas “oportunidades” que lhes oferecem, na prática esses produtores e suas experiências coletivas e culturais parecem estar justamente questionando os termos de um binômio, de um lado, uma produção mais propositiva de um certo realismo reflexivo e, de outro, uma produção que é dominada por produções do realismo reflexo da indústria cultural.

No debate sobre a representação do povo, Ortiz (2001) diferencia um certo “realismo reflexivo” – que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto e que utiliza de recursos de distanciamento do espectador, bastante presente em filmes do Cinema Novo e em propostas teatrais brechtianas –, do “realismo reflexo” da indústria cultural, que apresenta uma única versão da realidade, “colando” o espectador a ela e eliminando possibilidades de reflexão. Neste caso, como a produção audiovisual recente se posiciona no debate? Diversas nuances se colocam na diversidade destas produções.

Nota-se que estas experiências ocorrem não sem ambiguidade, e distintas perspectivas muitas vezes aparecem aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão.

Ao longo da década de 2010 outros produtores surgiram, já no âmbito do cinema e não mais do vídeo, em torno de coletivos de produção em cidades como Ceilândia (DF), de Adirley Queirós, Contagem (MG), da Filmes de Plástico, Rio de Janeiro (RJ), do NA Favela, Cachoeira (BA), de Ary Rosa e Glenda Nicácio, além de São Paulo (SP), da Gleba do Pêssego, já citados anteriormente no bojo deste contexto e que passam a ter estrutura de produção e circulação mais qualificadas, implicando em produtos de maior expressividade, mas herdeiros da discussão e movimentação da década anterior, bem como do desenvolvimento do país no período.

Novos tempos. Essa vigorosa produção audiovisual é feita de forma coletiva, valoriza relatos locais, recruta mão de obra dos bairros, além de criar empresas de cinema para empreender como estratégia para acessar os mecanismos de fomento, como exemplo, o FSA – Fundo Setorial do Audiovisual, ligado à Ancine – Agência Nacional do Cinema. São possibilidades que decorrem do objeto e conteúdo dos vídeos, mas sobretudo de vínculos que são estabelecidos com os territórios, comunidades, temas e movimentos abordados nas produções. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação ou interpretação política, o que implica em entender-se como agentes culturais de transformação.

Assim, é importante observar a sobrevivência, o desenvolvimento e o aprimoramento de iniciativas com maior ou menor independência artística e vigor estético, as posicionando neste campo complexo das forças políticas, econômicas, culturais e tecnológicas de hoje.

Considerações finais

Uma reflexão acerca das narrativas audiovisuais e das disputas culturais feita por Hamburger (2018, p. 42) parece oportuna:

A chegada do controle remoto, do vídeo cassete, a entrada da TV a cabo, a chegada da internet, o YouTube, a Netflix e as redes sociais, associados a políticas de financiamento público à produção independente de filmes, séries e documentários, amplia o escopo de realizadores e incorpora cineastas oriundos de bairros pobres, mas que nas últimas décadas obtiveram formação universitária. Novos realizadores trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação. Coincidência ou não, a diversificação de vozes e plataformas se dá durante o que talvez tenha sido o período mais democrático da história do Brasil.

Ao longo da história brasileira, o audiovisual, de maneira geral, desempenhou um importante papel de registro e difusão das lutas, da memória coletiva e do imaginário popular ausentes dos meios hegemônicos. O audiovisual esteve presente em ambientes de resistência política e cultural ao longo da segunda metade do século 20 e nas primeiras décadas do século 21. O audiovisual é justamente uma das formas de expor e denunciar a desigualdade e injustiça social, vislumbrar realidades que parecem impossíveis, experimentar e testar novas narrativas, que são ao mesmo tempo estéticas e políticas. E o audiovisual é, ainda, uma importante ferramenta de comunicar e difundir estas novas perspectivas, abordando aspectos da realidade que a narrativa oficial e os discursos conservadores em voga buscam suprimir.

Neste sentido, apontamos para formas distintas de apropriação dos mecanismos de produção da representação por esses novos atores, descortinando tensões entre produtores audiovisuais e o povo, com nuances próprias de cada período político. Ao longo das últimas décadas, muito material audiovisual foi produzido por movimentos sociais, cineastas, produtores independentes, ONGs, institutos de assessoria, ativistas e coletivos de vídeo.

O texto buscou fazer um breve panorama de experiências de forma a se ater a diferentes períodos. É fundamental tentar abordar quem são os atores sociais envolvidos na produção dos vídeos, nesse caso, essenciais para a compreensão de uma “política da representação” (HAMBURGER, 2005), onde importa quem fala, para quem, de onde, o que e porque fala desta maneira.

Quais as organizações ativas? Quais os atores e forças políticas envolvidas? Como se articulam com outras esferas de produção cultural? Como se dá a inserção dos realizadores no universo de produção audiovisual? Quais os referenciais culturais, cinematográficos e políticos em jogo? Com quem estão dialogando? Quais as características do produto gerado dessa maneira? Em que medida se aproxima ou se afasta esteticamente do padrão televisivo, da produção do cinema, e de experiências de vídeo popular ao longo da história recente? Existe algo que unifica as experiências?

Fruto de pesquisa em andamento, este artigo busca tratar de forma panorâmica algumas das produções audiovisuais que expressam a participação social de segmentos da periferia dos centros urbanos nos debates brasileiros contemporâneos. A reivindicação do protagonismo popular, agora identificado ao sujeito da periferia e viabilizado mediante sua produção cultural, ocorre num contexto de novos investimentos das políticas públicas culturais oficiais, de reposicionamento da atuação das ONGs com enfoque na juventude das comunidades pobres, de novo espaço tecnológico para a difusão cultural, de surgimento de novos contornos para discussões identitárias de segmentos tradicionalmente oprimidos, de uma nova centralidade da cultura no debate social e da necessidade de reinvenção da indústria cultural neste contexto.

Novas pesquisas devem avançar no posicionamento da produção neste contexto, identificando as estratégias formais e narrativas mobilizadas por esta produção para incidir no debate político, estético e social que historicamente orbitou a noção de povo, categoria central para a discussão da arte, cultura, da produção intelectual e da política nacional.

Referências

ALVARENGA, C. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

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

COMPARATO, F. K. “Variações sobre o conceito de povo no regime democrático”. *Estudos Avançados, São Paulo*, v. 11, n. 31, 1997. p. 211-222.

HAMBURGER, E. “Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174”. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (org.). *Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005. p. 196-215.

HAMBURGER, E. “Guerra das Imagens”. *Revista Rapsódia, São Paulo*, v. 12, 2018. p. 25-44.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE – Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/39KFF74>. Acesso em: 14 ago. 2020.

INEP. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Sinopse Estatística da Educação Superior Graduação*. Brasília, DF: 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2IntQyG>. Acesso em: 14 ago. 2020.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

RIDENTI, M. “Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000)”. In: MICELI, S.; PONTES, H. (org.). *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 21-71.

RIDENTI, M. “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social, São Paulo*, v. 17, n. 1, 2005. p. 81-110.

SCHWARZ, R. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

STÜCKER, A. *A periferia nos seriados televisivos Cidade dos Homens e Antônia*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

VICENTE, W; STÜCKER, A. “O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política”. In: VICENTE, W. (org.). *QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014. p. 15-38.

VICENTE, W. *Imagens do povo no vídeo: Estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

submetido em: 11 mai. 2020 | aprovado em: 22 out. 2020