

Disputas culturais e o audiovisual feito na e pela periferia*

Wilq Vicente dos Santos**

Resumo:

O audiovisual periférico é uma invenção contemporânea, de experiências heterogêneas e preponderâncias que se modificam no tempo. De caráter dinâmico, é realizado por um contingente pequeno, mas significativo de realizadores espalhados pelas periferias brasileiras. O objetivo do texto é, diante da crise do capital e da pandemia Coronavírus de 2020 e 2021, identificar algumas experiências de cunho coletivo realizadas perante as incertezas, a falta de recursos financeiros e alguns editais emergenciais, olhando para como essas experiências articulam, dentro do espaço audiovisual, a escassez, a precariedade, os corpos e as periferias a partir dos desafios do agora e do porvir.

Palavras-chave: Disputas culturais, audiovisual, periferia.

Cultural disputes and the audiovisual made in and by the periphery

Abstract:

The peripheral audiovisual is a contemporary invention, with heterogeneous experiences and preponderances that change over time. Of a dynamic nature, it is carried out by a small but significant contingent of filmmakers scattered throughout the Brazilian peripheries. The aim of this paper is, in view of the crisis of capital and the Coronavirus pandemic of 2020 and 2021, to identify some collective experiences carried out in the face of uncertainties, the lack of financial resources and some emergency edicts, looking at how these experiences articulate, within the audiovisual space, scarcity, precariousness, bodies and peripheries from the challenges of the now and the future.

Keywords: Cultural disputes, audiovisual, periphery.

Introdução

Ao longo do ano 2000 e início de 2021, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, foi possível verificar o crescimento da produção de vídeos e ações audiovisuais desenvolvidas em bairros periféricos (Hamburger, 2007; Souza, 2012; Vicente, 2015). Concerto ideário coletivo, tais propostas se colocavam 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 precária, no mercado de trabalho, expondo tensões permanentes nas dinâmicas sociais e culturais nesse início de século.

“Cinema de quebrada”, “vídeo comunitário”, “vídeo popular”, “vídeo militante” e “cinema periférico” 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 e estéticas de diferentes modos de atuação.

Nessas experiências, em geral o audiovisual não estava restrito à produção cinematográfica consolidada na década anterior, ao dito cinema de mercado ou à indústria cultural, mastido como uma “ferramenta” no interior de ações sociais, culturais e de juventude. Algumas ações pontuais, tanto de esferas governamentais (fomentando ações culturais) quanto da iniciativa privada, por meio de ONGs (oferecendo, sobretudo oficinas de formação na área) buscaram contemplar essas experiências, reconhecendo o papel formativo, social, de estímulo ao empreendedorismo e à cidadania que exercem.

* Recebido em 15 de maio de 2021. Aprovado em 19 de maio de 2021.

** Doutorando do Programa de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do ABC (UFABC) e Mestre em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP). End. eletrônico: wilqvicente@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5994-0975>.

Desde os anos 2000 até meados da década de 2010, o Governo Federal brasileiro intensificou sua ação e repercussão no campo cultural, seja por meio de políticas culturais ou de políticas educacionais. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do ensino superior no país, protagonizada essencialmente pelo setor privado, mas também pela ampliação da rede de universidades federais.

Se em 1980 o ensino superior público brasileiro contava com aproximadamente 404 mil vagas e, em 1990, próximo de 502 mil vagas, nos anos 2000 já eram 1,2 milhão de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010 (MEC, 2010). Assim, como aponta Ridenti (2004, p. 25), “esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural”. Em 2018, primeira vez que pretos e pardos passaram a ser maioria nas universidades públicas do Brasil, resultado sobretudo das políticas de cotas, foi também identificado maior presença do segmento nas universidades privadas (IBGE, 2019), refletindo uma mudança importante no campo da produção intelectual e cultural. Somam-se a esse cenário as novas políticas culturais e mudanças tecnológicas, como a transição para o digital e o consequente barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, que conformou uma situação inédita para a produção cultural, e particularmente para a produção audiovisual.

Nesse cenário de mudanças, seria a produção de filmes de “sujeitos periféricos” (D’andrea, 2013) capaz de articular um discurso cinematográfico inventivo, de “nós por nós mesmos”, que efetivamente traduza os interesses desses novos atores? Como essa questão se apresentou com a produção desse vídeo, e se intensificou a partir de projetos apoiados por editais públicos, como o Programa para Valorização das Iniciativas Culturais (VAI), da Prefeitura de São Paulo, da “RioFilme” no Rio de Janeiro, ou da Secretaria do Audiovisual (SAv) do Governo Federal?

É possível visualizar a presença de temáticas identitárias, de gênero, territoriais, sobre o racismo, a pobreza, a violência, a mobilização política coletiva e a produção cultural popular. Além de escolhas artísticas e posicionamentos político-culturais diversos, também em produções como o *Videolência* (2009) do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), contemplado pelo Programa VAI, que tenta problematizar a produção de vídeo sobre a periferia do período, observando virtudes e padrões dessa manifestação audiovisual; e *Qual Centro?* (2010), do Coletivo Nossa Tela, viabilizado pelo Edital de Egressos Sociais, da SAv, documentário que busca debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo.

Num contexto totalmente distinto de produção, mas também da primeira década de 2000, o filme *5x favela, agora por nós mesmos* (2010), produção apoiada pelo edital da “RioFilme”, realizado em coprodução com a Globo Filmes e distribuído pela *Sony Pictures*, é uma ficção dividida em cinco episódios, escrito e dirigido por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro e produzido pelo cineasta Cacá Diegues. Cacá foi diretor de um dos episódios do filme original *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Ao longo da década de 2010, uma nova safra de títulos aparece no cenário nacional. E não apenas do eixo Rio-São Paulo, mas de estados como Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Distrito Federal, no âmbito do cinema independente de baixo orçamento, nem do vídeo de coletivos criados por oficinas e pequenos projetos culturais (ligados sobretudo à juventude) ou de produções vinculadas a nomes consolidados no cinema brasileiro, como Cacá Diegues e Fernando Meirelles. São outras representações periféricas de arranjos produtivos distintos, com certa estrutura de financiamento e circulação especialmente dedicada ao circuito de festivais, mas certamente herdeiros de toda a discussão e movimentação da década anterior, criando arranjos híbridos entre o chamado real e o ficcional¹.

Desse contexto mais recente é possível destacar: *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, filme que poderia ser visto como um *Mad Max* de baixo orçamento 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), em *Filmes de Plástico*, produção mineira que aborda “os caminhos possíveis” para fugir da vida dura e a expectativa de um futuro melhor; e *Bonde* (2019), pelo Coletivo Gleba do Pêssego, que conta a história de três jovens negros LGBT+, moradores da periferia de Heliópolis, Zona Sul de São Paulo, buscando refúgio da

¹Vamos assumir que o cinema “como discurso é composto de imagens e sons e que, a rigor, é ficcional em qualquer de suas modalidades” (Xavier, 2005, p. 14) e, neste sentido, não vamos nos ater a uma discussão sobre as fronteiras entre a ficção e documentário.

discriminação social na noite da cidade. Filmes de realizadores oriundos da periferia², formados em cursos de audiovisual reconhecidos, cursos técnicos livres ou cursos de ONGs, respectivamente³, mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais.

Os novos arranjos envolvendo jovens da periferia e estruturas de produção cinematográficas mais sólidas também aparecem em um filme como *Sócrates* (2019), produzido pelas Oficinas Querô,⁴ de Santos (SP), no caso sob o alinhamento intelectual do cineasta Alex Moratto-um “cinema de oficina” colaborativo e sem grandes recursos de editais públicos, apesar da produção executiva de Fernando Meirelles. Passados 19 anos, nota-se sua diferença com a *Cidade de Deus* (2002), em que a tradicional ONG de formação em teatro na favela do Vidigal foi mobilizada para conferir, por meio de trabalho de ator com moradores locais, autenticidade ao filme. No caso de *Sócrates*, o que motiva a própria construção do filme parece ser a profundidade do trabalho de formação desenvolvido localmente pelo Instituto Querô em Santos. Nota-se que alguns filmes sinalizam para algo de inventivo em suas narrativas, como o recurso da autoficcionalização dos personagens. Amigos, parentes e vizinhos interpretam a si mesmos ou a personagens que poderiam ter conhecido, reinventam o cotidiano como expressão de certa realidade, da sabedoria do povo, aparecendo de forma potente na tela. São personagens que fabulam para se “afirmar ainda mais como real” (Deleuze, 1990, p. 185). Alguns filmes também evidenciam o que podemos denominar de certa estética da precariedade ou o que o professor Milton Santos (2001, p. 130) chama de “experiência da escassez”, que é “a ponte entre o cotidiano vivido e o mundo”-ao tentarem criar um olhar diverso sobre territórios precários, no caso as periferias, gerando conhecimento e novas maneiras de compreensão.

Curioso é como as diversas periferias figuram como tema mobilizador no cinema brasileiro, seja em filmes do passado, da retomada, da pós-retomada e na produção de vídeos das periferias (Xavier, 2001; Oricchio, 2003; Labaki e Mourão, 2005; Vicente, 2014), guardado período significativo de invisibilidade entre o fim do cinema novo e o início dos anos 2000. Apesar das especificidades de cada produção, é possível identificar formas preponderantes de produção e a integração a debates específicos de cada período.

Sobre o cinema realizado pelo cineasta português Pedro Costa, que retrata com um olhar singular as periferias marginalizadas de Portugal, podemos indagar, como Jacques Rancière (2009, p. 55), “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?”. É visível que o trabalho de Costa ressoa no imaginário de boa parte dessa geração de realizadores e de seus filmes a partir dos anos de 2010, principalmente o recente cinema feito em Ceilândia (DF) e Contagem (MG). Certamente, os olhares desses realizadores foram influenciados pelo estudo de referências brasileiras e internacionais e pelo amadurecimento da leitura dessas referências no âmbito de determinados grupos no território nacional.

Nesse sentido, a ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” se coloca o tempo todo como pauta das tramas. Homens pobres, mulheres maltratadas, solidão dos idosos, pessoas LGBTQ+ em busca de afetos, corpos negros violentados, pessoas comuns, utopia, distopia, precariedade, entre outros personagens e temas que lançam um olhar para o ordinário, para o precário, para o comum, em locações reais, em grande parte os bairros dos próprios realizadores, antes invisíveis para os de fora.

Retomo a discussão de Noël Burch (2006, p. 136-137; 144) sobre as “funções do acaso”, na qual “encontraremos realizadores que, em vez de controlar o acaso, tentaram subordinar sua câmera ao mundo aleatório que chamavam de realidade”, ou seja, diante da câmera, por meio de interpretações mais ou menos improvisadas, em planos mais extensos, demorados, enquadramentos médios e de conjunto, “o filme é um contínuo jogo de máscaras em que é difícil para o espectador distinguir o que é improvisado (dirigido ou espontâneo), o que é representação ou mesmo diálogos realmente pré-estabelecidos”.

De forma preponderante nesses filmes, a construção do tempo-espço audiovisual é distendida, em oposição à lógica do *jump cut*, da câmera quase sempre em movimento, da montagem de cortes bruscos e ruidos

2Os cineastas são moradores de bairros populares: Adirley Queirós, de Ceilândia, no Distrito Federal, integrantes da produtora Filmes de Plástico, de Contagem (MG) e o Coletivo Gleba do Pêssego, de vários bairros de São Paulo.

3Universidade de Brasília (Unb), Escola Livre de Cinema de Belo Horizonte (ELC/BH) e Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias (São Paulo).

4*Sócrates* é uma produção de jovens de 16 a 20 anos das Oficinas Querô, projeto social idealizado pelo Instituto Querô há 15 anos, da cidade de Santos, que utiliza a ferramenta do audiovisual para capacitar jovens de baixa renda e transformar suas realidades por meio da sétima arte. Informações em: <http://institutoquero.org/>.

agressivos de filmes da década anterior sobre os territórios periféricos, como *Cidade de Deus* (2002), *Última parada 174* (2008) e *Tropa de Elite 1 e 2* (2007-2010), de grandes produtoras e diretores externos à realidade que buscam retratar, que enfatizam cenários de violência e de pobreza no que se convencionou chamar de *favela movie*.

A nova geração de realizadores de 2010, com acesso aos (ainda que baixos) financiamentos públicos dos editais de audiovisual, mas detentora dos códigos cinematográficos, introduziram elementos inventivos com certa robustez na equação dos processos culturais contemporâneos. É importante ressaltar que, diferentemente dos anos 2000, a partir da década de 2010, a presença de ONGs deixa de ser novidade, parece se arrefecer e se estabilizar, fomentando oficinas de formação no cenário de produção audiovisual da ou sobre a periferia. Também já não é tão significativa e marcante a presença de diretores de cinema colocando a câmera na mão de moradores de periferias (como Cacá Diegues) ou os trazendo para integrar parte do processo (como Fernando Meirelles). Há certo recuo na produção de cinema a partir de certa licença para participação de pessoas oriundas de baixos estratos da sociedade. Passa-se a viabilizar um caminho e um jeito próprio de narrar o cotidiano de pessoas comuns. Para Fernanda Salvo (2011, p. 6):

No cinema de que estamos falando, as narrativas não se encaminham para um “grande final”. Não há, no fim, uma vitória do oprimido, não há redenção moral, assim como não há tentativa explicativa para questões políticas ou sociais – apesar dos universos e espaços criados na encenação também explorem pobreza e precariedade material, como na ficção brasileira dos anos 1960. Parece que agora a vida comum, o “fazer cotidiano”, o “estar no mundo” é que são os fatores importantes para possíveis modificações no curso da vida dos personagens. Não há mais critérios coletivos para se explicar as individualidades.

É possível observar nessas narrativas 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 (2012, p. 16) sobre o Cinema Novo e a Estática da Fome, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, temos “um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo), antes inaparente”, mas a busca de que essas narrativas deem conta de fazer a alegoria de todo o processo social brasileiro já não é uma tônica imperativa. Para Rancière (2009, p. 16), “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”.

Que caminhos os realizadores vão criar para continuar produzindo? Que sujeitos poderão contar o que estamos vivendo? Ainda não é possível avaliar como esse cinema resistirá e dialogará com as mudanças em curso neste início e ao longo da década. De toda forma, o audiovisual feito na e pela periferia está posicionado em um campo de batalha cultural permanente, em que distintas alianças e forças se formam para dar significados ao mundo e posicionar os sujeitos no jogo e no discurso social.

Diante da sistêmica crise do capitalismo, agravada pela pandemia Covid desde 2020, vale realizar um primeiro olhar para algumas experiências de cunho coletivo, realizadas num contexto de incertezas, falta de recursos financeiros e algum fôlego através de editais emergenciais, observando como essas experiências articulam, dentro do espaço audiovisual, a escassez, a precariedade, os corpos e as periferias a partir dos desafios do agora e do porvir. Interessa entender como, na forma, os realizadores se relacionam com os espaços periféricos. Nesse sentido, voltamos a indagar uma questão do início deste texto: seria a produção de filmes de sujeitos periféricos sobre a periferia capaz de articular um discurso cinematográfico inventivo, de “nós por nós mesmos”, que efetivamente traduz a experiência, a percepção e os interesses desses novos atores?

A experiência da precariedade

Essas pequenas transformações ocorridas no início do século 21 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 por meio da concepção de novas políticas públicas de cultura e do audiovisual, que acompanham a crescente relevância do cenário cultural no mundo contemporâneo. Inclusão

social, pluralidade e diversidade foram virtudes louvadas na política cultural brasileira nos primeiros 15 anos do século XXI.

Não nos espanta que a produção cultural da periferia tenha se tornado visível ao mesmo tempo em que surgiram representações da periferia na televisão e no cinema, na indústria cultural de uma maneira geral. É sintomático que a indústria cultural tenha buscado dialogar com esse público-alvo, em que uma tentativa de atualização do ideário do “nacional-popular” (Ortiz, 2001)⁵ e seu esforço de abarcar o todo da sociedade, de alguma forma, passa a demandar uma interlocução e incorporação da cultura periférica, a “nova classe média” e sua promessa de um país com menos pobreza, de um país em desenvolvimento.

Na esfera da cultura, principalmente nos primeiros 15 anos do milênio, a literatura especializada celebrou certo “plantio” de uma diversificada lavoura de políticas culturais no Brasil, das quais alguns dos frutos mais colhidos foram, certamente, audiovisuais e pequenas iniciativas culturais populares. Mas o que era instável virou tendência e o escasso converteu-se no novo normal, em “vida precária”, como lembra Judith Butler (2019). Num piscar de olhos, de áreas criativas ou não, todos se tornaram ou perceberam que fazem parte de uma “massa” de sujeitos precários, assim como os entregadores de aplicativos, dos chamados serviços “uberizados”. A paralisação ou redução orçamentária de muitas dessas políticas foi agravada pela suspensão de boa parte das atividades culturais ocorridas por conta da pandemia de Covid-19. Diante das incertezas, como o audiovisual feito na e pela periferia vem sendo realizado?

“Vivemos num mundo confuso e confusamente percebido”, observa Milton Santos (2001, p. 16; 130). A frase propõe uma reflexão sobre o nosso tempo e nossas bases culturais, psicossociais, materiais e políticas e, transposta para hoje, também sobre os problemas e as dores do presente contexto. Milton Santos prossegue afirmando que “cada dia acaba oferecendo uma nova experiência da escassez. Por isso não há lugar para o repouso e a própria vida acaba por ser um verdadeiro campo de batalha”.

O audiovisual periférico é uma invenção contemporânea, de experiências heterogêneas e preponderâncias que se modificam no tempo, de caráter dinâmico, com um pequeno mas significativo grupo de realizadores, espalhados pelas periferias brasileiras.

Na interação com esses novos atores, ações tímidas e pontuais do governo federal petista evocaram a ótica da diversidade e da cidadania cultural, o que implicou editais específicos para contemplar esse segmento, 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), Curta Afirmativo (2013), Carmen Santos Cinema de Mulheres (2013), Pronatec Audiovisual (2014) e o Programa Brasil de Todas as Telas (2014), entre outros. Nenhuma dessas políticas ou alternativas a elas foram implementadas nos últimos governos (Temer, Bolsonaro), sendo os novos filmes produzidos em geral por editais dos governos estaduais e municipais, que também sofreram com paralisações ou reduções orçamentárias nos últimos anos⁶.

No contexto agravado pela pandemia de Covid-19, a crise tem levado o setor cultural a experimentar novos formatos de produção e de entrega de produtos e conteúdos ao público final. No âmbito artístico, a produção audiovisual é um desses segmentos e tem colaborado para a reflexão e assimilação do contexto atual e de seu impacto na vida das pessoas, principalmente dos realizadores periféricos.

Nesse período, ações emergenciais pontuais buscaram minimizar os impactos negativos do vírus, como o Projeto Curta em Casa, pela ONG Instituto Criar, com o patrocínio da SPcine, uma ação de fomento para a realização de vídeos por profissionais de audiovisual das periferias de São Paulo. O projeto contemplou 200 curtas

⁵Renato 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 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. Tem-se como pano de fundo da pesquisa o arrefecimento dessa categoria. Identificar como a produção cultural sobre, na e pela periferia dialoga com esse ideário categoria do passado recente é um dos caminhos possíveis para a pesquisa, não sendo tema deste artigo.

⁶*Era uma vez Brasília* (2017) foi financiado pelo FAC-Fundo de Apoio à Cultura do Governo do Distrito Federal; *No coração do mundo* (2019), realizado com o edital Filme em Minas, do governo estadual de Minas Gerais, que não teve novas edições desde 2014; e *Bonde* (2019), financiado pelo programa VAI de São Paulo, que, com tendência de crescimento desde 2004, quando foi fundado, atingiu auge orçamentário em 2014, com variações inferiores a 5% em 2015 e 2016, e patamar de mais de 30% de redução, em relação ao ápice, nos anos seguintes.

com visões sobre o isolamento social e os desdobramentos da pandemia em suas vidas. Foram produzidos 72 filmes de ficção, 62 documentários, 51 de gênero híbrido, experimental ou videoarte, nove animações e seis videoclipes. Todo o material produzido foi compilado e deu origem a série documental *40m²* (2020), formada por quatro episódios temáticos, disponível no serviço Globoplay.

Outra iniciativa foi o IMS Convida, do Instituto Moreira Salles (IMS), que expõe o trabalho de coletivos, grupos e realizadores de audiovisual de várias cidades brasileiras, como o Cineclube Mate com Angu,⁷ de Duque de Caxias (RJ), e o Coquevídeo,⁸ de Recife (PE), entre outros. Vale lembrar que a Lei Aldir Blanc foi lançada no final de 2020, dispondo sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural e resultando em ação de apoio à cultura de volume e capilaridade inédita, contemplando iniciativas audiovisuais periféricas em diversos estados e municípios.

Para o IMS Convida, o Cineclube Mate com Angu produziu três vídeos sobre a região da Baixada Fluminense. As produções foram intituladas *Mate reverbera: ensaios audiovisuais criados na doideira da pandemia*.⁹ O primeiro ensaio da série é *Caminhos encruzados* (2020), no qual o coletivo aborda a religiosidade e suas ancestralidades, em um trabalho produzido totalmente com imagens de arquivo do coletivo. A sinopse aponta que “cinema-música-ritual se cruzam e fazem a gira girar nos terreiros da Baixada Fluminense. O Barracão é uma expressão contemporânea dessa história toda”, referindo-se ao espaço onde o grupo realiza suas atividades, registrado no vídeo. Já no segundo ensaio, *Todo dia você vai ter que olhar pra isso* (2020), o mote é mostrar que “todo dia é dia de domar o medo. Não esquecer de sublimar. Violência, milícia e política na Baixada Fluminense”. O terceiro, *Fragments de um cinema amoroso*, propõe uma “arqueologia digital afetiva” a partir de registros de arquivo das atividades do grupo.

O coletivo atua em três frentes distintas no universo do audiovisual: exibição, produção e formação, como geralmente é a prática dos coletivos audiovisuais de periferia formados na década de 2000. O próprio coletivo classifica a série *Mate reverbera* como uma “necessidade de continuar produzindo para não morrer por dentro. De continuar artística e laboralmente mostrando que há um sentimento de liberdade que não se curva e não se entrega ao rolo compressor da opressão e da desesperança”. Ancestralidade, violência urbana e a atividade cultural coletiva como espaço de liberdade e experimentação social resumem os temas abordados nos três curtas, mas que encontram eco em diversas outras produções de coletivos de jovens, voltadas para abordagens da experiência e mobilização em atividades.

Já o Coquevídeo foi criado em 2006 e atua nas áreas de produção de arte e comunicação na comunidade do Coque, na região central de Recife. O grupo trabalha com uma pedagogia popular, que estimula as subjetividades dos jovens do projeto. A série *Narrativas periféricas do fim desse mundo*¹⁰ foi fruto da parceria com o programa IMS Convida. Os jovens do projeto desenvolveram ensaios fotográficos e vídeos com uma variedade de olhares, usando retratos, colagens, vídeos experimentais e documentais. Denúncias, ficções, animações, relatos e diários também compõem o rol das estratégias sobre esse momento.

Entre as 47 produções do grupo, destacam-se *Guerreiros Xukuru em defesa da vida* (2020), de Kleber Xukuru e Micaele Xukuru, sobre a etnia Xukuru do Ororubá, da cidade de Pesqueira (PE). O vídeo é um retrato de como eles estão lidando com os riscos de contágio da Covid-19. Outro vídeo, *A visão dentro do quadrado* (2020), da fotógrafa e videomaker Uenni, busca revelar as aflições de alguns jovens moradores do bairro de Santo Amaro, no Recife, e o esforço para se isolar e evitar o contágio do vírus.

Nessas produções, nota-se um tipo de baliza entre o olhar para fora e o olhar para dentro. Precariedade, escassez, às vezes certo olhar convencional, mas uma busca por refletir o tempo das incertezas e as expectativas de possíveis recomeços. As pessoas comuns não são apenas tema dos filmes. Antes anônimos, agora apontam suas câmeras (a câmera-autor) para representarem o fim das invisibilidades dos corpos negros, LGBTQ+, indígenas, de jovens comuns, entre outros.

Considerações finais

⁷Cineclube Mate com Angu, fundado em 2002. Mais informações: <https://matecomangu.org/site/>.

⁸Coquevídeo, fundado em 2006. Mais informações: [@coquevideo/](https://www.instagram.com/coquevideo/).

⁹As produções podem ser conferidas em: <https://ims.com.br/convida/mate-com-angu/>.

¹⁰As produções podem ser conferidas em: <https://ims.com.br/convida/coquevideo/>

O atual interesse em apontar a câmera para o mundo parece se formar a partir da busca e da consciência de que desse confronto possam surgir outras estruturas narrativas, estéticas e políticas. O audiovisual periférico surge como uma prática social que, em sua forma, se desenvolve por meio da arte e do exercício da linguagem. De toda forma, a ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” o tempo todo se apresenta como pauta, sobretudo da ação, apontando para uma disputa cultural por representatividade. Almeja, principalmente, vocalizar suas visões de mundo e experiências de vida através de um meio de expressão interpretado como fundamentalmente artístico e não somente no campo da comunicação.

De maneira geral, ao longo da história brasileira o audiovisual desempenhou um importante papel de registro e difusão das lutas sociais, da memória e do imaginário popular ausentes dos meios hegemônicos. O audiovisual esteve sempre presente em ambientes de resistência política e cultural. A arte é justamente uma das formas de 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 para comunicar e difundir estas novas perspectivas, abordando aspectos da realidade que a narrativa oficial e os discursos conservadores em voga buscam suprimir.

Hermano Vianna (13/04/2018) pondera: “tomara que toda essa gente que começou a lançar filmes recentemente invente rápido novas estratégias para produzir e incentivar o aparecimento de novos olhares em muitos outros lugares. Que a periferia não volte a ser apenas periférica”.

Estarão as grandes instituições culturais sensíveis ao apoio a estes novos agentes daqui para frente, considerando o término das políticas culturais emergenciais? No contexto de uma interação social fragilizada pelo isolamento, torna-se extremamente importante reconhecer e apoiar produções que têm atuado como importantes instâncias de debate e elaboração da experiência, construção de conhecimento, novos olhares e vislumbre de novos caminhos, trazendo à luz para o debate social estes elementos, dentro e fora das comunidades.

Traçando este retrospecto, é possível identificar que, apesar dos avanços, muito ainda há de ser feito em termos de estrutura e consolidação do audiovisual feito na e pela periferia.

Referências

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

D'ANDREA, Tiaraju. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (doutorado em sociologia). São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HAMBURGER, Esther. Guerra das imagens. *Revista Rapsódia*, São Paulo, v. 12, p. 25-44, ago. 2018.

_____. *Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo*. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, 78, p. 113-128, jul. 2007.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE – Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 22abr. 2020.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria D. (org.). *Cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MEC. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). *Sinopse estatística da educação superior*. Brasília: Inep, 2010. Disponível em: www.inep.gov.br. Acesso em: 30abr. 2020.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

- _____. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Martins. *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: MICELI, Sergio; PONTES, Heloisa (org.). *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 21-71.
- SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro. *Revista Lumina*, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 1-13, jun. 2011.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SOUZA, Gustavo. *O audiovisual nas periferias brasileiras: fatores para o desenvolvimento da produção*. *Cadernos Cenpec*, São Paulo, v.2, n.2, p. 109-130, dez. 2012.
- VIANNA, Hermano. Hermano Vianna analisa múltiplas visões da periferia no cinema nacional. *Portal Uai*, Minas Gerais, 13 abr. 2018. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2018/04/13/noticias-pensar,225462/hermano-vianna-analisa-visoes-da-periferia-no-cinema-nacional.shtml>. Acesso em: 20abr. 2020.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- VICENTE, Wilq. *Imagens do povo no vídeo: Estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2015.
- _____. *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2014.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- _____. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.