

Produção audiovisual periférica: uma proposta de abordagem

Daniela Zanetti

Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia

Resumo

O artigo traz uma reflexão acerca de produções audiovisuais de periferia, propondo uma abordagem do fenômeno que agrega noções como campo social, representações e identidade. O objetivo é apresentar algumas considerações acerca dos modos de apropriação da linguagem audiovisual por moradores de favelas e periferias e da formação de um campo específico de criação e exibição das produções que resultam deste processo.

Palavras-chave: audiovisual, periferia, representação social

A periferia em debate

Começo este artigo destacando alguns fragmentos textuais impressos em folders de mostras de “filmes de periferia”. O material distribuído no festival CineCufa, ocorrido no Rio de Janeiro em setembro deste ano, traz na primeira lâmina a seguinte chamada: “O mundo já retratou a periferia. Agora é a vez das posições se inverterm”. Já o texto de apresentação diz o seguinte:

O CineCufa é um festival dedicado às obras audiovisuais produzidas por periferias de todo o mundo e traz como proposta o incentivo a uma nova ordem cultural e artística, que tem como objetivo maior mostrar um novo ponto de vista: a capacidade de contribuir não somente com personagens que possam atuar à frente das câmeras, mas também como protagonistas atrás delas. (...) Temos como objetivo fomentar a construção de uma identidade que passe a atuar mais fortemente no mercado cinematográfico, fazendo com que os realizadores dessa crescente vertente audiovisual reconheçam-se como representantes de um novo e legítimo movimento estético, social e político.

Os textos do folder de outro festival, o Visões Periféricas, lançam uma provocação – “Como a periferia vê o mundo? Como a periferia vê a periferia? E, afinal, de que periferia estamos falando?” – e ressaltam: “É comum que as representações dos espaços populares sejam marcadas pelo estereótipo da pobreza e da violência ou por um tom folclórico”.

Esses fragmentos discursivos enfatizam a existência de uma consciência, por parte dos atores sociais envolvidos nesse trabalho de produção e exibição de obras audiovisuais, acerca de diversos conceitos: as representações, o espaço público, o poder da imagem, a diversidade cultural, a lógica da mídia, a produção simbólica, identidade, hegemonia, legitimidade, etc. Isso quer dizer que o debate buscado pelas chamadas periferias (mundiais e locais) em torno de suas próprias realidades continua se ampliando e se pautando cada vez mais pela necessidade de uma visibilidade pública. Por outro lado, é possível notar como ainda há impasses em torno da noção de periferia e como uma simples palavra pode concentrar em si um conjunto de conflitos, o que apenas reafirma a compreensão de Bakhtin acerca do signo lingüístico. Para ele, todo signo é ideológico e a palavra, conseqüentemente, também se torna uma arena onde ocorrem as disputas sociais (Bakhtin, 2002).

Em grande medida, esse debate tem se fortalecido, pelo menos no Brasil, através de um conjunto representativo de produtos de comunicação – como vídeos, filmes, fotografias, jornais, emissoras de rádio, agências de notícias, sites, blogs, etc. – que falam *sobre* a favela/periferia¹ e que são feitos *pelos* próprios moradores dessas comunidades, principalmente aquelas situadas nos grandes centros urbanos brasileiros. Rádio Favela², em Belo Horizonte; o site do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro (www.observatoriodefavelas.org.br); e o documentário *Falcão, Meninos do Tráfico*

¹ A palavra periferia (ou periférico) foi adotada aqui tanto pelo formato já convencionado nos meios de comunicação e também pelo seu uso no campo da antropologia urbana. Adotam-se nessa pesquisa os conceitos de periferia e de favela como sinônimos, não como uma referência simplesmente espacial, como periferia significando fora do “centro”. As comunidades e espaços periféricos em questão devem ser entendidos de maneira mais ampla, pois se referem menos a uma dimensão geográfica, e mais social: periférico em relação ao centro do poder, periférico no sentido de “à parte”, de “segregação” social e não acesso a determinados bens econômicos, sociais e culturais. Portanto, o termo favela, que se caracterizaria por um conjunto de habitações populares carentes, também tem seu sentido ampliado (ver Souza e Silva; Barbosa, 2005). Há ainda, segundo José Guilherme Magnani, uma visão propositiva, “segundo a qual ‘ser da periferia’ significa participar de um certo *ethos* que inclui tanto uma capacidade para enfrentar as duras condições de vida, quanto pertencer a redes de sociabilidade, a compartilhar certos gostos e valores” (Ferrari, 2006:39).

² A rádio é ligada à Associação Cultural de Comunicação Comunitária Favela FM, localizada no Aglomerado da Serra na cidade de Belo Horizonte. O site da rádio é o <http://www.radiofavelafm.cjb.net>

(2006), produzido pela Central Única das Favelas (Cufa), são alguns exemplos bem-sucedidos que podem ser citados.

Isso deve, em certa medida, pela conjunção de vários fatores: a organização dos movimentos sociais urbanos e sua crescente articulação com as questões da comunicação social; a atuação de organizações não-governamentais, que se estabelecem com força nos anos 90 e têm como foco comunidades mais carentes; o aumento de editais públicos e leis de incentivo fiscal para realização de atividades de arte e comunicação (decorrentes de políticas públicas culturais); a existência de equipamentos digitais, menores, mais acessíveis e de utilização mais simplificada; entre outros. Há ainda fatores mais abrangentes, como a crescente importância dada à cultura e à informação como fomentadores econômicos. Sobre esse aspecto, Yúdice (2004) aponta que a cultura está sendo progressivamente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica. E no que se refere ao universo urbano brasileiro, há uma demanda cada vez maior dessas práticas com o objetivo de se atenuar as desigualdades sociais.

O uso do vídeo e as reflexões em torno da comunicação audiovisual³ se estabelecem no Brasil a partir dos anos 80 (com o surgimento do vídeo), porém ganhou impulso nos últimos anos devido à expansão das tecnologias digitais de captação, edição e exibição de imagens. Como resultado, o que vemos é uma ampliação de projetos de arte e comunicação localizados em comunidades periféricas, contribuindo para o aumento da produção de filmes, vídeos, animações e peças audiovisuais em diferentes gêneros e formatos, como ficções e documentários. De certa forma, esses produtos, mesmo que precariamente, contribuem para um alargamento dos territórios da produção e difusão de discursos outros existentes na sociedade. Ocorre, assim, um deslocamento do sujeito-produtor no campo da comunicação social que, com mais frequência, passa a “coincidir” com seu próprio objeto de observação.

Nesse contexto, enquadram-se iniciativas como as das ONGs Nós do Morro (RJ), Associação Imagem Comunitária/Rede Jovem de Cidadania (MG), Oficina de Imagens (MG), Projeto Kabum!/Rede Cipó (BA), Observatório das Favelas/Projeto Escola

³ Entende-se por audiovisual nesta pesquisa um conjunto de trabalhos que incluiria não apenas “produções tradicionais de filmes de longa e curta-metragem, de diversos gêneros e suportes tecnológicos, quanto quaisquer outros produtos audiovisuais, destinados à televisão ou outros veículos de difusão” (Meleiro, 2007:89).

Popular de Comunicações e Crítica (RJ), Núcleo de Audiovisual da Central Única das Favelas (Cufa), Núcleo de Produção Cine Maneiro (RJ), entre tantas outras. No geral, esses projetos vêm realizando oficinas em periferias (ou regiões de alto índice de vulnerabilidade social) e que resultam em um conjunto de obras audiovisuais, muitas das quais exibidas em festivais e mostras, dentro e fora do país. As oficinas de audiovisual têm o objetivo de capacitar profissionalmente os participantes e fornecer-lhes maior contato com a experiência com a linguagem audiovisual, combinando propósitos educacionais e sociais. Com isso, a proposta é que surjam, a partir desse trabalho, sujeitos sociais capazes de ocupar (e criar) espaços de produção simbólica por meio da linguagem do audiovisual.

É possível citar ainda outras iniciativas que visam à inclusão social por meio da arte e da comunicação, adotando o audiovisual como modo de intervenção. Essa é uma prática que tem se expandido através de diversos projetos de cidadania pelo Brasil, que visam principalmente populações de baixa renda. O programa Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura, por exemplo, tem como proposta ampliar a produção e circulação de produtos culturais alternativos, visando públicos que dificilmente teriam acesso a meios formais de produção e difusão, formação específica e oportunidades de atuação nos campos da comunicação e das artes. Cito ainda o projeto Revelando os Brasis, da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. Compreendido como uma política de audiovisual, incentiva a produção de vídeos por moradores de cidades com até 20 mil habitantes. Muitos desses lugares provavelmente nem possuem uma sala de cinema⁴.

Essas evidências servem para trazer à tona algumas das várias questões em pauta no interior (e também fora) do universo do que chamamos aqui de um campo de produção audiovisual periférica brasileira e as representações decorrentes de suas obras, que se constituem no objeto de uma pesquisa ainda em fase inicial. É importante salientar que, para além de uma análise interna das produções audiovisuais em foco (seus aspectos formais e discursivos), este estudo também agrega uma abordagem sócio-antropológica, que objetiva compreender o contexto de produção desses trabalhos e seus processos. Como uma abordagem introdutória, o presente artigo busca estabelecer aproximações possíveis entre alguns conceitos-chaves. A idéia é compreender a relação entre a

⁴ Segundo dados do IBGE, resultantes da Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) de 2006, enquanto a TV aberta está presente em 95,2% dos municípios brasileiros, apenas 8,7% dos municípios contam com salas de cinema.

organização de coletivos e projetos por trás dessa produção audiovisual nas periferias e suas formas de ação política a partir da construção de representações sociais associadas à linguagem audiovisual. Para tanto, tomaremos como exemplo duas organizações: Nós do Morro e Núcleo de Audiovisual da Cufa.

A periferia na mídia

Centrando-se no campo audiovisual, podemos elencar alguns produtos televisivos recentes que colocam a periferia em evidência. São experiências que procuram lançar um olhar diferenciado sobre as pessoas e o cotidiano das periferias e favelas brasileiras, quase como uma tentativa de “incluir os excluídos”, ou ao menos de reservar-lhes um espaço na construção de um tipo de discurso outro sobre uma realidade específica.

A série *Cidades dos Homens*, veiculada pela TV Globo e produzida em parceria com a O2 Filmes, e que deu origem também ao filme homônimo de Paulo Morelli (2007); e o quadro *Minha Periferia*, apresentado por Regina Casé e exibido no *Fantástico*/TV Globo, são algumas das produções que circulam no circuito comercial e que, de certa forma, problematizam a questão da periferia brasileira, mesmo que a partir de formatos distintos.

Cidade dos Homens, exibido pela primeira em 2002, trabalha com a ficção, misturando comédia e drama para narrar as aventuras urbanas de Acerola e Laranjinha, garotos moradores de um morro do Rio de Janeiro. Trata-se de um desdobramento do filme *Cidade de Deus* (2002) e que conta com os mesmos criadores, equipe e atores (estes últimos integrantes da ONG Nós do Cinema) da produção cinematográfica de Fernando Meirelles. Além dele, a equipe de roteiristas da série conta também com Jorge Furtado, Kátia Lund, Paulo Lins, Guel Arraes e Regina Casé. A série é um conjunto de crônicas que colocam a guerra do tráfico como um dos complicadores do cotidiano dos protagonistas, mas não somente. Há ainda os conflitos internos dos meninos e a luta para sobreviverem. Esteticamente, utiliza estratégias similares a *Cidade de Deus*: uma montagem dinâmica, estética hiper-realista e participação de atores da comunidade.

O *Minha Periferia*, por outro lado, mostra o cotidiano de personagens reais e anônimos que vivem em favelas e periferias das grandes cidades brasileiras, mas ressaltando suas manifestações culturais, os aspectos positivos (a criatividade na música e nas artes em geral, exemplos de pessoas que conseguiram “vencer” na vida, os espaços de

convivência e de lazer, etc.), em lugar dos problemas do tráfico e da violência. Uma das estratégias usadas consistia em levar um artista ou personalidade à sua comunidade de origem para que relembassem do tempo em que viviam na favela (a exemplo do que aconteceu com os cantores Luiz Melodia e Elza Soares). O programa, que atualmente percorre também periferias de várias partes do mundo, é fruto de outro projeto, o *Central da Periferia* (já disponível em DVD), que traz a mesma proposta de mostrar “uma outra cultura”, o que acontece “fora do centro”, como propõe o antropólogo Hermano Vianna, um dos idealizadores do programa e coordenador o projeto *Brasil Total* da TV Globo. Nesse jogo de alteridade, opta-se por mostrar o lado “bom”, “bonito” que está na “outra face da cidade”, o potencial criativo das pessoas que vivem ali, suas produções “positivas”, outras formas de sociabilidade, em contraposição a uma ênfase do crime, da violência, das “faltas” e “falhas” dos espaços marginalizados. É como se a “carência” (social) ficasse em suspenso.

Não iremos nos deter numa reflexão mais aprofundada desses e de outros trabalhos similares, pois nosso foco envolve produções que surgem de “dentro” da periferia. Os programas citados acima estão inseridos numa estrutura mais fechada de produção e difusão de conteúdo comercial. O fundamental, contudo, é atentar para as estratégias de representação e os recursos utilizados para falar sobre a periferia e saber que, desse processo, resultam representações sociais que demarcam um tipo específico de discurso.

O olhar de “dentro”

Bernardet (1985) ao analisar o filme *Greve* (João Batista de Andrade, 1979) afirma o seguinte: “O filme não surge de dentro da greve, de dentro do meio operário, mas é um filme *sobre* a greve, feito por um autor que se aproxima dos operários, mas não coincide com eles” (Bernardet, 1985:166). A partir dessa reflexão (que abriga o conceito de alteridade, tão caro ao documentário etnográfico e social), seria possível tomar como premissa a existência de diferenças, características específicas, nas representações da periferia quando estas forem criadas a partir da própria periferia. Embora ainda precise de mais subsídios para ser sustentada, essa questão pode ser tomada como uma hipótese de trabalho. Como esse olhar sobre “si mesmo” resulta num discurso e que tipos de representações decorrem desse processo? Como se estabelece a disputa de espaços e de poderes com o “outro” – aquele que se encontra para além da comunidade periférica –

por meio dessas representações? Basta pertencer “fisicamente” a um território específico ou os espaços são constituídos a partir de valores simbólicos?

A noção de campo de Bourdieu, num primeiro momento, pode contribuir para as delimitações e abrangências dessa produção audiovisual periférica, pois, segundo Souza (2003:60), “o uso da noção de campo significa considerar os processos de produção, reprodução, distribuição e consumo dos produtos e práticas a ele associados”. O conceito de campo pode ser entendido como “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos” (Bourdieu, 1996:244). É o lugar do embate de forças entre os que possuem determinados tipos de capital (cultural, econômico), resultando em “lutas” que ocorrem no plano do simbólico.

Entre as operações necessárias para se investigar o campo de produção de obras culturais, está a análise da estrutura interna do campo, universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, ou seja, a estrutura das relações entre as posições ocupadas pelos indivíduos e grupos concorrentes e que buscam sua legitimidade. Há também a análise da gênese do *habitus* dos ocupantes dessas posições, isto é, o sistema de disposições, que são produtos de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo (Bourdieu, 1996:243). Essas diversas instâncias de análise resultam numa compreensão do campo como um todo, incluindo agentes e instituições. Para este artigo, contudo, vamos nos limitar a apresentar algumas características da formação desses grupos, com o objetivo de encontrar similaridades que possam ajudar a compor um campo específico.

Nosso morro, nossa favela

Após um mapeamento inicial desses núcleos de produção audiovisual de periferia, os grupos que servem aqui de parâmetro, para efeito de análise, são o Nós do Morro e o Núcleo de Produção Audiovisual da Cufa, situados no Rio de Janeiro. A escolha basicamente se deu pelo tempo de atuação desses grupos nesse tipo de atividade (pelo menos desde 2000) e seu reconhecimento dentro do campo de produção audiovisual mais amplo. Esse reconhecimento pode ser avaliado, entre outros fatores, pela presença de seus agentes (produtores, atores, técnicos, coordenadores, etc.) dentro e fora das

favelas, em projetos culturais, cinematográficos, televisivos, literários, etc; premiações em festivais e mostras; destaque na mídia; entre outros.

Os principais representantes da Cufa, por exemplo, são reconhecidos dentro e fora de suas comunidades. MV Bill, considerado um dos rappers mais influentes do Brasil, e o produtor Celso Athayde, além de realizarem o documentário *Falcão, meninos do tráfico*, também são autores do livro homônimo e também do *Cabeça de Porco*. Celso Athayde é produtor de outros documentários e criador do Prêmio Hutúz de hip hop nacional. Por causa de seus trabalhos, MV Bill recebeu o Prêmio Unesco na Categoria Juventude; o Prêmio de Direitos Humanos, concedido pelo Ministério da Justiça; o Prêmio Cidadão do Mundo, pela ONU; e o Prêmio Wladimir Herzog, do Sindicato de Jornalistas de São Paulo.

A Cufa mantém na Cidade de Deus um núcleo de audiovisual que reúne diretores, produtores e roteiristas, muitos dos quais formados pela própria instituição. Com patrocínio da Fundação Ford, a instituição mantém ainda um curso de audiovisual, voltado para a “transformação e ampliação das perspectivas profissionais e pessoais, já que além de promover a inserção no mercado de trabalho, contribui de forma determinante na elevação da auto-estima dos jovens”. O site do projeto⁵ ressalta ainda:

O objetivo é proporcionar os subsídios necessários para que os jovens desenvolvam uma linguagem própria, pautada pela diversidade, qualidade e inovação. (...) Com este trabalho, o Curso de Audiovisual da Cufa abre espaço para a criação e colabora para a inclusão desses jovens, na medida em que promove o acesso das camadas menos favorecidas da sociedade aos bens culturais e as ferramentas da produção audiovisual, até então, destinados, fundamentalmente, às classes mais favorecidas. (...) Como resultado deste processo educativo há a formação de alunos multiplicadores de conhecimento, mais conscientes de sua imagem e das formas possíveis de retratá-la.

O Nós do Morro é umas dos cinco grupos que participam da produção do filme *Cinco vezes favela, agora por eles mesmos*, projeto idealizado e coordenado pelo cineasta Cacá Diegues⁶. Entre os curta-metragens lançados pela ONG, *Mina de Fé* (Luciana Bezerra/2004) recebeu vários prêmios (Melhor Curta de 35mm no Festival de Brasília de 2004, Melhor Ficção no Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro de 2004, entre outros) e foi uma das obras escolhidas para integrar o primeiro catálogo da

⁵ <http://www.cufaaudiovisual.blogspot.com>

⁶ Os outros são Cufa, Observatório das Favelas, AfroReggae e Cinemaneiro.

Programadora Brasil, projeto da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura que disponibiliza produções contemporâneas e obras históricas da filmografia brasileira para exibição em circuitos não-comerciais.

O grupo Nós do Morro nasceu de uma escola de atores, em 1986, no Morro do Vidigal. Em 1999, atores do grupo teatral participam do filme *Orfeu*, de Cacá Diegues e, em 2001, o Núcleo de Cinema do Nós do Morro estréia seu primeiro curta-metragem, *O Jeito Brasileiro de Ser Português*, escrito e dirigido por Gustavo Melo, ex-aluno de uma oficina de cinema realizada no Vidigal. No mesmo ano é firmado um contrato de parceria com a Petrobrás, que patrocina os projetos da ONG. O Nós do Morro funciona em um casarão no Morro do Vidigal.

As experiências citadas acima estão entre muitas outras existentes no Brasil e com elas formam uma rede de discussão e articulação acerca da produção audiovisual periférica (ou popular, como por vezes é enfatizado). Conhecer esse movimento mais amplo ajuda a situar o trabalho dos grupos e organizações existentes em diversas comunidades.

Garantido, mesmo que minimamente, as condições de criação desses produtos, como fazer para que sejam vistos, consumidos, completando desse modo sua função comunicacional? Em parte, alguns núcleos de produção distribuem ou vendem DVDs com as obras, ou ainda disponibilizam os vídeos na Internet para serem “baixados” ou assistidos on line, em homepages das próprias organizações ou em sites especializados, como o Porta Curtas (www.portacurtas.com.br)⁷. Canais de TV alternativos, como o Canal Futura, procuram estabelecer parcerias com alguns desses núcleos de produção. Mas os festivais e mostras de vídeo e cinema, dentro e fora das comunidades, têm sido um dos principais espaços de exibição desses trabalhos⁸. Somente este ano (2007) foram realizados, pela primeira vez, dois eventos no Rio de Janeiro dedicados exclusivamente à exibição de produções audiovisuais de periferias: o Festival Visões Periféricas e o Festival CineCufa.

O primeiro, organizado pelo Observatório das Favelas, aconteceu de 6 a 16 de junho, no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, no Centro do Rio de Janeiro, e em outros

⁷ Entre 1999 e 2006, houve um aumento de 178% do número de municípios com acesso à Internet. Fonte: Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) de 2006, do IBGE.

⁸ Ainda segundo a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) de 2006, realizada pelo IBGE, festivais de cinema ocorrem hoje em 10% dos municípios e, entre 1999 e 2006, houve um aumento de 178% do número de municípios com acesso à Internet.

espaços da região metropolitana (Avenida Brasil, sedes dos projetos Observatório das Favelas e Nós do Morro, Santa Cruz, São Gonçalo, Complexo do Alemão e Central do Brasil). Os principais patrocinadores foram a Petrobrás e o Governo Federal. Foram 184 trabalhos inscritos e 34 selecionados para a mostra competitiva, entre vídeos produzidos por “escolas populares de comunicação e audiovisual, e coletivos de realizadores, do país”. O segundo foi uma iniciativa da Central Única das Favelas (Cufa) do Rio de Janeiro, com patrocínio do Banco do Brasil (também responsável pela realização do evento) e do Governo Federal. O Festival CineCufa aconteceu de 4 a 16 de setembro no Centro Cultural Banco do Brasil, também na capital carioca. Foram exibidos cerca de 50 vídeos.

Nos dois eventos também ocorreram diversos debates em torno de temas que até se tornaram recorrentes nesse circuito: novas propostas de se fazer cinema, formação de novas platéias, mercado de distribuição dos filmes de periferia, políticas de audiovisual, modos de representação, etc.

Durante o festival Visões Periféricas, representantes de “42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual”⁹ reuniram-se em torno do Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, onde discutiu-se temas relativos ao trabalho das organizações envolvidas. O encontro resultou na elaboração da Carta da Maré, documento com propostas direcionadas ao Ministério da Cultura. Dentro de uma perspectiva que envolve modos de posicionamento e de ação política na esfera pública, podemos destacar os seguintes tópicos da carta:

Alterar a política de financiamento, distribuição e exibição das produções, para que o audiovisual popular possa ser amplamente divulgado, possibilitando à sociedade contato com outras visões, diferentes das que assistem diariamente em filmes, programas de tv e noticiários;

Criar editais públicos adequados aos núcleos populares (ong`s, oscips, coletivos, etc...) de formação audiovisual com dotação orçamentária específica para cada região do Brasil (regionalização da produção). Esses editais devem promover a diversidade sócio-cultural de cada região. (...)

⁹ Fonte: www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/noticias/noticias/4567.asp, em 30 de setembro de 2007.

Demarcar a TV pública e a Programadora Brasil como espaços para divulgação das produções periféricas, democratizando o seu perfil e imprimindo uma visão regional;

Reivindicar contrapartidas das TV's públicas e comerciais no sentido de co-produzir obras a partir dos núcleos populares de formação audiovisual;

Criar um espaço de discussão para se pensar uma política de educação audiovisual, de modo a agregar os conteúdos e linguagens do audiovisual na escola (...);

Contribuição na construção de um portal nacional com produções audiovisuais que saíram de oficinas e projetos afins com o público de periferia.

De início, é importante ressaltar que a própria elaboração de um documento propositivo como este já pressupõe uma organização discursiva por parte de certos atores sociais. Percebe-se, pelas propostas formuladas, que há uma ênfase na demarcação de um tipo específico de produção (“audiovisual popular”, “núcleos populares de formação audiovisual”, “produções periféricas”), na necessidade de ampliação de modos de difusão e de espaços alternativos de exibição e na importância da diversidade de abordagens.

Comunicação e participação política

Numa perspectiva mais ampla, pode-se compreender essa articulação da sociedade civil em torno do audiovisual como uma forma de participação política dos cidadãos, que conduz à noção de cidadania, ideal da modernidade associado aos conceitos de liberdade e igualdade. A luta pela extensão da cidadania se caracteriza, então, pela transformação de todos em cidadãos (Nogueira, 2001), o que não significa ausência de conflitos sociais, mas, pelo contrário, de acirramento de disputas. Cidadania, nesse sentido, diz respeito a uma ampliação de vários tipos de “direitos de usos e acessos”, como educação, saúde, trabalho, participação política, moradia, etc. A partir das novas demandas que surgem no contexto das sociedades contemporâneas, cada vez mais amplo se torna o espectro de abrangência do exercício da cidadania, englobando fortemente nos últimos anos a questão da comunicação. A comunicação se caracteriza como meio, instrumento, e, ao mesmo tempo, como campo de atuação permanente na

busca pelo que se convencionou chamar de “inclusões”¹⁰. Pelo menos no cenário brasileiro, podemos destacar como importantes “bandeiras” reivindicatórias a democratização da comunicação e a inclusão digital.

A participação política hoje é marcada pela busca de uma inserção em diferentes espaços midiáticos. Nesse sentido, a visibilidade na esfera pública proporcionada pelos meios de comunicação se tornou uma meta para se efetivar o debate público e as mobilizações sociais. É na esfera pública que se processa o debate público, ou seja, “a contraposição argumentativa, a disputa de interesses mediada pela linguagem, as interações lingüísticas competitivas sobre as matérias de interesse político coletivo” (Gomes, 2007: 58). Esse tipo de debate, contudo, depende cada vez mais da mídia para que possa se desenvolver de forma mais ampla. (Gomes, 2006). Ocorre que essa esfera da visibilidade pública, em grande parte, é controlada pelas indústrias da informação, do entretenimento e da cultura, razões pelas quais têm surgido espaços alternativos de produção de mensagens: organizações civis, em suas mais variadas formas, tentam justamente ampliar as “frestas” em busca não somente de acesso a canais diversificados de informação e comunicação para serem “consumidos”, mas principalmente para serem utilizados por uma maior variedade de atores sociais, no sentido de contribuir para uma maior diversidade de discursos e representações.

Esse confronto discursivo na esfera da visibilidade pública pressupõe também um embate de representações. Uma vez dotados de instrumentos para alterar e criar determinadas representações, coletivos e organizações da sociedade civil podem articular estratégias discursivas e modos de representação na esfera pública, como propõem os núcleos de produção audiovisual de periferia. Segundo Moscovici:

Por outro lado, no exterior de nossas ciências, assistiu-se à proliferação dos movimentos sociais. Em sua busca de uma política não-convencional e em sua organização efervescente, retrabalharam imagens e conceitos, romperam estereótipos e criaram clichês, dando abertura às coisas e à linguagem. No lugar dos partidos, dos aparelhos de Estado, produtores e consumidores de ideologias, estes movimentos buscam sobretudo difundir e partilhar representações. Elas trazem uma trama comum aos mais variados

¹⁰ Para Hermano Vianna, a idéia de inclusão digital, cultural ou social tem que ser repensada (ou descartada) diante do uso das novas tecnologias presentes hoje no mercado musical informal das periferias de vários Estados brasileiros. Vianna sustenta que é preciso abolir a premissa de que o centro (incluído) tem aquilo que falta à periferia (que precisa ser incluída, pois a periferia tem a sua própria cultura, tecnologia e economia (Ferrari, 2006:27)

grupos, sem parar, em fluxo e refluxo de crescimento e explosão, no próprio processo de comunicação e na ação. (Moscovici, 2001:64).

Trata-se de uma constatação da existência de diferentes nichos de produção discursiva que se organizam a partir de movimentos sociais, que, em toda a sua profusão, buscam “difundir e partilhar representações”. Acredito que tais representações cada vez mais são perpassadas pela lógica do audiovisual e suas potencialidades estéticas e narrativas.

Discursos e representações

Jovchelovitch (1994) sugere que os processos que resultam em representações sociais estão embebidos na comunicação e nas práticas sociais, o que inclui os discursos, a arte, os rituais, etc. A produção simbólica, como parte desse universo, é, portanto, constituída a partir da realidade social. Se trabalharmos com a perspectiva de que as estruturas de comunicação de massa presentes em nossa sociedade representam processos de mediação, estas também são responsáveis pela geração de representações sociais.

O enlace do discurso dos meios de comunicação de massa com as representações sociais da periferia ocorre se considerarmos que essas produções audiovisuais periféricas – compreendidas a partir da delimitação de um campo específico de produção simbólica que tenha como pressuposto ser conduzida por coletivos periféricos – constituem um *dispositivo discursivo* que pode representar “a diferença como unidade ou identidade” (Hall, 2005:62). Essa demarcação de representações (ou pela menos a sua intenção) está bem marcada ao longo da mensagem elaborada pela Carta da Maré, como vimos.

Linguagem e discurso estão intrinsecamente ligados, uma vez que é na linguagem que se encerra a materialidade do discurso. Este, por sua vez, é traduzido em práticas sociais e só produz sentido a partir da articulação da linguagem em condições reais. No caso desta pesquisa, temos a linguagem do audiovisual, que agrega signos do universo verbal e do não-verbal, funcionando como meio de significação, como um sistema expressivo. Por outro lado, encontramos também um conjunto de textos e falas que acompanham essa produção audiovisual, fornecendo-lhe um tipo de “sustentação verbal” (o que pode ser conferido através de listas de discussão, sites, materiais impressos e nos próprios debates sobre o tema).

De acordo com França (2002), “a produção discursiva, o espaço partilhado de construção e intercâmbio das forças simbólicas é essa instância central de constituição dos sujeitos, de ordenação dos processos identitários, das relações entre identidade e diferença”. Se concordarmos que “é no campo da linguagem, da produção das formas simbólicas, das práticas discursivas” (França, 2002:37) que ocorrem essas disputas por espaços e por afirmação de identidades e coletividades, então esse dispositivo discursivo da favela aqui problematizado parece buscar na linguagem audiovisual uma forma de propor novas formas de representação social, decorrentes da “experimentação” de um olhar *de e sobre* a favela. Tal fenômeno parece abranger dois objetivos: inserção no campo de produção audiovisual mais amplo e, ao mesmo tempo, marcar uma identidade, uma diferença. Analisar o quanto conseguem isso ou não, é tarefa de uma investigação mais aprofundada e que necessitará de mais tempo.

Auto-retrato

No que diz respeito à dimensão interna dessas produções, ficções e documentários surgem como diferentes possibilidades de construção de representações sociais. Devido ao espaço reduzido, apresentaremos apenas algumas considerações acerca de um importante documentário produzido pela Cufa e que ganhou repercussão nacional ao ser exibido na TV aberta. Trata-se do filme *Falcão, meninos do tráfico*, já citado, dirigido por MV Bill e Celso Athayde. Com uma hora de duração, o documentário foi levado ao ar em dois “episódios” no programa Fantástico, da TV Globo, em dois finais de semana no primeiro semestre de 2006. Iniciado em 1998, a produção aborda o universo dos meninos que trabalham no tráfico de drogas em diversas favelas e periferias do país, evidenciando o discurso do “outro”, do “excluído”. Neste caso, o telespectador brasileiro teve a oportunidade de assistir a um tipo de “registro” social, o de jovens e crianças que vivem do tráfico nas favelas. O tema, que já havia tido grande repercussão no cinema com o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles/2002), desta vez foi mostrado com certo “realismo”, efeito gerado pelo tipo de imagem construída, associada a uma “estética realista”. O enfoque talvez tenha sido inédito na TV aberta, pois os depoimentos tratam abertamente do modo de vida e da visão de mundo dos jovens entrevistados. Como afirmam os próprios idealizadores do documentário, o objetivo foi “mostrar, sem cortes ou edições espetaculares, o lado humano destes jovens” (Athayde, 2006). O filme é basicamente montado a partir dos depoimentos dos

“falcões” e dos demais entrevistados (mães, parentes). Seus rostos são sempre ocultados, seja por uma camisa na cabeça, pelo enquadramento da câmera ou pelos efeitos de esfumaçamento na hora da edição. Pois é o “ilegal” que está em foco e que deve ser revelado, assumido, de alguma forma. Resta a palavra. É por meio dos discursos reunidos que pode ser possível re-elaborar um tipo de representação social desse universo. E ainda que os autores do documentário sejam reconhecidos como sendo da periferia, assumindo-se como responsáveis pela divulgação das falas e imagens reunidas no vídeo (MV Bill aparece no início do filme para comentá-lo), eles também tiveram que mergulhar num outro território (o do tráfico, ao qual não pertencem) para estabelecer uma forma de diálogo com esse outro “campo”, quase impenetrável. Trata-se de uma obra que defende um ponto de vista, fornecendo novos subsídios para que o tráfico de drogas e a desigualdade social no Brasil sejam problematizados a partir de outros critérios. É a experimentação de novas práticas discursivas que podem resultar em disputas simbólicas de poder na esfera da visibilidade pública.

Conclusão

Longe de trazer alguma conclusão definitiva, este artigo pretendeu levantar questões que deverão ser aprofundadas.

Contudo, tomando como exemplo o documentário acima analisado, é possível pensar que as produções que constituem nosso objeto de estudo não se caracterizam hoje como fenômenos de uma pura, ingênua e isolada “cultura popular”, mas sim de um conjunto de produções simbólicas que levam em conta diversos fatores: novos processos de produção industrial, eletrônica e informática; outros formatos e suportes; processos de circulação massiva e transacional, aplicável a bens simbólicos tradicionais ou modernos; e novos tipos de recepção e apropriação (Canclini, 2003). Nesse novo contexto – transacional e multicultural – “a cultura popular está hoje completamente envolvida pela tecnocultura transacional globalizada”. É pertinente, então, compreendê-la como “algo plural que negocia entre diversas comunidades envolvidas em um processo complexo de produção e consumo”. (Shohat; Stam, 2006:442).

Enquanto um conjunto de práticas discursivas, os vídeos e filmes da periferia ressaltam não somente a sua própria voz (a do periférico), mas também a do “centro”, esta

instância que inclui formas de representação não simplesmente “dominantes”, mas talvez preponderantes. Isso demonstra o caráter plural e dialógico das trocas discursivas, resultando num intercâmbio de “vozes” marcado por disputas sociais.

Bibliografia

ATHAYDE, Celso e MV Bill. **Falcão – Meninos do tráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec / Annablume, 2002.

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

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

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

FERRARI, Florencia; e outros (org.). **Sexta Feira 8 – Periferia**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

FRANÇA, Vera (Org). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

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

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

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

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

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

NOGUEIRA, Marco Aurélio. **Em defesa da política**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

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

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

SOUZA E SILVA, Jailson de; BARBOSA, Jorge Luiz. **Favela: alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VIANNA, Hermano. *De olho nos ritmos urbanos*. Entrevista a Micael Herschmann e João Freire Filho. **ECO-PÓS** – v.6, n.2, agosto-dezembro de 2003, p. 113-118. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003.

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