

ISSN 2447-4177



ARQUIVO EM CARTAZ 2020
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

Memórias do tempo presente

registros da pandemia



**Memórias do
tempo presente**
registros da pandemia

Copyright © 2020 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253



Esta obra está licenciada sob uma Licença
Creative Commons – Atribuição CCBY 4.0,
sendo permitida a reprodução parcial ou total, desde que
mencionada a fonte.

Presidente da República
Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública
André Luiz de Almeida Mendonça
Diretora-geral do Arquivo Nacional
Neide Alves Dias De Sordi



Coordenadora-geral de Acesso e Difusão Documental
Luana Farias Sales Marques

Coordenador-geral de Administração
Leandro Esteves de Freitas

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos
Mariana Barros Meirelles

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo
Aluf Alba Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal
Larissa Candida Costa

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo
Leticia dos Santos Grativol

Coordenador de Preservação do Acervo
Tiago César da Silva

Realização
Arquivo Nacional

GRUPO DE TRABALHO ARQUIVO EM CARTAZ

Coordenação-executiva
Antonio Laurindo
Sylvana Cotrim Lobo

Curadoria
Carlos Eduardo Marconi de Carvalho
Januária Teive de Oliveira

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Edição
Antonio Laurindo
Carlos Eduardo Marconi de Carvalho
Januária Teive de Oliveira

Preparação de originais e revisão
José Claudio Mattar
Mariana Simões

Pesquisa de imagens
Antonio Laurindo
Januária Teive de Oliveira

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Simone Kimura

Imagem da capa: BR_RJANRIO_PH_0_FOT_06158_026

novembro | 2020



ARQUIVO EM CARTAZ 2020

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ARQUIVO

Apresentação	5
Antonio Laurindo Cadu Marconi Januária Teive	
Breve relato de dias de pandemia	9
Marcus Vinicius Pereira Alves	
A experiência da escassez no audiovisual feito na e pela periferia	16
Wilq Vicente	
Do alto de uma janela um tecido preto se balança pelos ares: mulheres e Covid-19 no Brasil	29
Melissa de Oliveira Pereira	
Uma visão da (in)justiça: arquivos de Harvard produzem um fruto estranho	40
Jarret M. Drake	
A canção no tempo pandêmico	45
Rafael José Azevedo	
Museu de um mundo estilizado: cartografia de um tempo pandêmico	57
Monica Klemz	
Sobre a pesquisa de imagens em produções culturais: um breve relato	68
Priscila Serejo	
De relatos a coleção: testemunhos do isolamento	78
Beatriz Kushnir	
Acervo, pandemia e televisão: relato de experiência na TV Globo	88
Ester Eiko Duarte Kimura	

**FECHADO
POR FALTA DE
GARANTIAS.**



Apresentação

Antonio Laurindo
Cadu Marconi
Januária Teive
Editores

Em março deste ano, havia aqueles que iriam a um show na sexta com os amigos, mas a apresentação foi cancelada. Era aniversário de alguém no sábado, um churrasco. Adiado indefinidamente. Também foi assim com a ida ao estádio para ver o clássico regional. Aquele filme que estrearia nos cinemas – para o qual os amigos tinham combinado de ir – não estreou, pois sala de cinema lotada virou a definição do perigo distópico. E a palavra de ordem mais sensata, contramão das orientações de praxe dos movimentos sociais, era “fique em casa”.

Esse passou a ser nosso dia a dia, assolado por um vírus desconhecido, o Sars-CoV-2, que chegava não só ao Brasil, mas a todo o continente latino-americano, depois de ceifar vidas na Europa e na Ásia. Das nossas vivências cotidianas – o show, a boate, a festa com amigos, o cinema, o futebol – muitas se tornaram perigosas, pelo medo da contaminação. Se, pelo lado individual, o lado do espectador, do consumo, essas pequenas alegrias se tornaram inviáveis, há o lado de quem produz, toca, filma, joga, enfim, trabalha. Cadeias de produção no campo da cultura, da arte, da memória tiveram que se reinventar, ou mesmo paralisar suas atividades.

Quando se fala em trabalho, há quem não pôde ficar em casa. Profissionais da saúde, do essencial Sistema Único de Saúde, o SUS, entregadores, trabalhadores de farmácias e supermercados tiveram que se expor aos riscos em nome da vida coletiva. Com os transportes drasticamente reduzidos, houve dias em que as ruas da cidade, ou pelo menos aquelas do centro político e comercial, estavam desertas: silenciosas, vazias, cenário dos piores filmes de apocalipse zumbi. Com uma diferença: o filme acaba em aproximadamente duas horas. As consequências de uma pandemia, nos traumas e na economia, terão ainda bastante sobrevida.

Diante deste ano tão confuso, tentamos constantemente sistematizar o mundo em nossas cabeças e dar vazão à vontade de debater, de ver, de sentir. É nesse sentido que organizamos o Festival Arquivo em Cartaz, pela primeira vez em formato online, mas mantendo suas diversas iniciativas: Mostra Competitiva, Oficina Lanterna Mágica, Arquivo Faz Escola, Arquivos do Amanhã, oficinas técnicas, mesas de debates. Todas realizadas através das telas.



A revista Arquivo em Cartaz 2020 também volta seus esforços, em sua sexta edição, para entender o impacto da pandemia em nossos registros, produções, imagens e trabalho com arquivos. Pôr em ordem, tentar compreender, é tarefa coletiva de nossas instituições públicas e privadas ligadas à pesquisa e à memória. É, portanto, um funcionário do Arquivo Nacional que dá o pontapé inicial à nossa revista neste ano: Marcus Vinicius, servidor da equipe de Processamento Técnico de Documentos Audiovisuais, Sonoros e Musicais, escreve um relato pessoal e corajoso sobre a rotina do trabalho em casa, misturando labuta e afeto, dificuldades e resultados.

O artigo seguinte, de Wilq Vicente, faz um apanhado da produção audiovisual recente sobre o universo da periferia brasileira. Parte de uma arqueologia das abordagens negras e suburbanas para fazer um levantamento contemporâneo do que tem sido realizado na cinematografia brasileira, ainda que sem financiamento e inventando respostas para as necessidades mais básicas do financiamento de filmes. Traz em seu título “a experiência da escassez” como marca da produção na e para a periferia e, em seu texto, aponta caminhos para se produzir, mesmo no fio da navalha.

Logo em seguida, Melissa de Oliveira faz uma abordagem dos cruzamentos entre as desigualdades de gênero, classe e raça, através das cenas midiáticas do caso do menino Miguel, filho de uma empregada doméstica que trabalhava em um prédio de luxo no centro de Recife. O menino caiu do nono andar, enquanto estava sob os cuidados da patroa de sua mãe. Essa situação é ponto de partida para trazer dados e questionamentos sobre a condição da mulher brasileira durante a pandemia.

Buscamos também debater o racismo estrutural num artigo que dialoga com os movimentos Black Lives Matter, que eclodiram mundialmente durante a pandemia, inclusive no Brasil. Jarret Martin Drake é arquivista norte-americano e debate um caso paradigmático: uma pesquisadora negra tenta recuperar judicialmente daguerreótipos de seus ancestrais escravizados, Renty e Delia, que se encontram nos arquivos de Harvard. São imagens captadas por um supremacista branco no século XIX, ex-professor da mesma universidade.

Indo por outros caminhos, o artigo de Rafael José é mais leve: propõe repensar nossa relação com o som, encarar com ouvidos atentos as alterações na paisagem sonora que a pandemia traz, e perceber as memórias afetivas e possibilidades presentes do formato “canção”. Começa com um relato pessoal para sugerir ressignificações de canções antigas e entendimentos de canções do tempo presente.

Monica Klemz aponta para o futuro, para a realização de um “Museu de um tempo estilhado”, projeto imersivo em andamento, que pretende colocar lado a lado realidade virtual e os sons e imagens dos desmontes de favelas na cidade do Rio de Janeiro. O foco é a remoção da comunidade Vila Autódromo, em Jacarepaguá. O artigo relata as dificuldades presentes para o andamento, em meio à pandemia, de um projeto inovador como esse.

A abordagem da Priscila Serejo, sobre o cotidiano de pesquisadores do audiovisual, traz variados exemplos de eventos do próprio Arquivo Nacional que abordam a pesquisa imagética e os seus caminhos. Versa sobre as dificuldades atuais da pandemia, que distanciam o pesquisador de seu habitat, o arquivo, e sobre como driblar essas dificuldades.

Já os dois últimos artigos têm um caráter mais institucional: Beatriz Kushnir nos entrega um relato sobre o projeto “Testemunhos do isolamento”, instituído pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ) a partir do dia 16 de março de 2020. Debate a formação dessa coleção de relatos sobre as vivências da pandemia. São relatos em texto, mas também em som, fotografias e vídeos, recolhidos do site da instituição.

Ester Eiko, em seu artigo, descreve como as imagens do acervo audiovisual da TV Globo chegam até nós: quais os caminhos da descrição, catalogação, preservação e acesso. Aborda, ainda, as mudanças no formato de jornalismo da TV Globo durante a crise sanitária: o aumento do tempo dos telejornais ao vivo, as reprises de material arquivístico, a inserção de imagens de acervo na programação e a implementação do *home office*. São questões que percebemos através das TVs e celulares, e recebem, nesse artigo, uma sistematização bem ampla e interessante.

O Arquivo em Cartaz – Festival Internacional de Cinema de Arquivo finca mais uma vez raízes sólidas entre os festivais de cinema brasileiros, destacando-se não apenas pela exibição de filmes com imagens de arquivo, mas também como espaço de formação, reflexão e difusão dos acervos audiovisuais e da memória do cinema nacional. Agora explora pela primeira vez, pela imposição da realidade, territórios virtuais. Que nossos esforços sirvam para a reflexão e para arquivos cada vez mais integrados com as demandas profundas de nossa sociedade. Boa leitura!



A experiência da escassez no audiovisual feito na e pela periferia

Wilq Vicente

Doutorando em Ciências Humanas e Sociais na Universidade Federal do ABC e mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo. É organizador do livro *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* (2014)

Desde o início dos anos 2000, principalmente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, foi possível verificar o crescimento da produção de vídeos e ações audiovisuais desenvolvidas em bairros periféricos.¹ Com um certo 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.

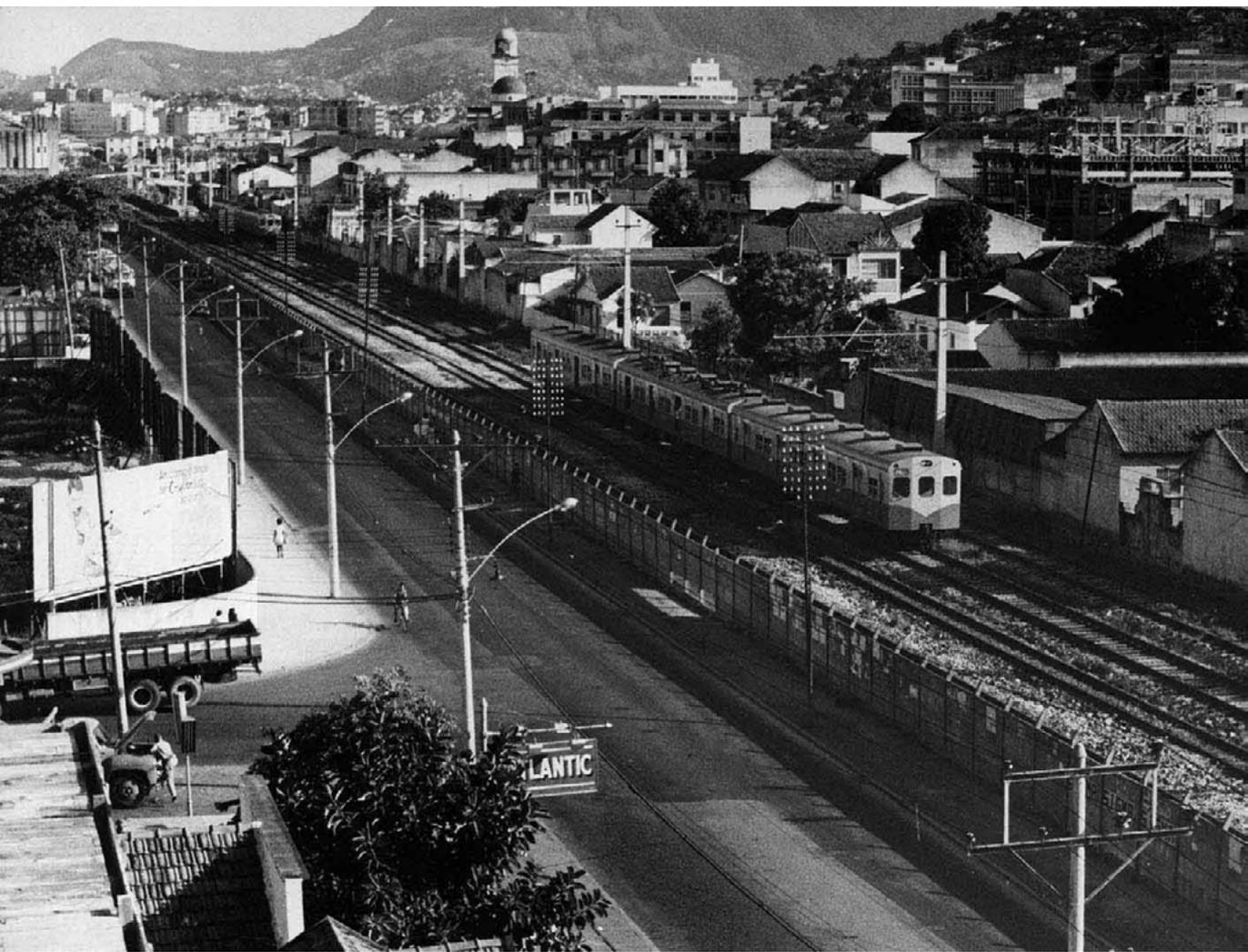
O audiovisual, nessas experiências, não estava restrito ao dito cinema de mercado e à indústria cultural, mas também passou a ser tido como uma “ferramenta” no interior de ações sociais, culturais e de juventude. Algumas ações pontuais, tanto de esferas governamentais (fomentando ações culturais), quanto da iniciativa privada, através de ONGs – organizações não governamentais (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.

A partir dos anos 2000, o governo federal intensifica 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 cerca de 404 mil vagas, mantendo-se próximo a 502 mil vagas em 1990, nos anos 2000 já eram 1,2 milhão de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010.² Assim, como aponta Ridenti, “esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para

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

2 MEC. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). *Sinopse estatística da educação superior*. Brasília: Inep, 2010.



o consumo cultural”.³ 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,⁴ refletindo uma mudança importante no campo da produção intelectual e cultural. Somando-se a esse cenário as novas políticas culturais e mudanças tecnológicas como a transição para o digital, com o consequente barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, conformou-se 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, sobre a periferia, capaz de articular um discurso cinematográfico inventivo, do “nós por nós mesmos”, que efetivamente traduz os interesses desses novos atores? Como esta questão se apresentou no caso dessa produção de vídeo que 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, em produções como *Videolência* (2009),⁵ 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; e *Qual Centro?* (2010),⁶ do Coletivo Nossa Tela, que busca debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo.

Num contexto totalmente distinto de produção, também é da primeira década dos anos 2000 o filme *5x favela, agora por nós mesmos* (2010),⁷ dividido em cinco episódios, escrito e dirigido por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro e produzido pelo cineasta Cacá Diegues. Cacá dirigiu um dos episódios, do filme original *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

Já ao longo da década de 2010, uma nova safra de títulos aparece no cenário nacional e não surge apenas do eixo Rio-São Paulo, mas de estados como Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, o Distrito Federal, entre outros, já no âmbito do cinema

3 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. 25.

4 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.

5 Contemplado pelo Programa VAI em 2009. Link do filme: <https://youtu.be/icwno4uJkSU>.

6 Contemplado pelo Edital de Egressos Sociais, da SAV, em 2007. Foram selecionados vinte projetos para receber o apoio individual de R\$ 30 mil. Link do filme: <https://vimeo.com/29499649>.

7 Contemplado pelo edital de produção da RioFilme, realizado em coprodução com a Globo Filmes e distribuído pela Sony Pictures.

independente de baixo orçamento, e não mais do vídeo oriundo de coletivos criados a partir de oficinas e pequenos projetos culturais ligados sobretudo à juventude, e nem de produções vinculadas a grandes nomes já consolidados no cinema brasileiro, como Cacá Diegues e Fernando Meirelles. Outras representações periféricas surgem em arranjos produtivos distintos, produções com uma certa estrutura de financiamento e circulação, especialmente dedicada ao circuito de festivais, mas certamente herdeiros de toda discussão e movimentação da década anterior, criando arranjos híbridos entre o chamado real e o ficcional.⁸

Desse contexto mais recente 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 “os possíveis caminhos” para fugir da vida dura 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. Filmes de realizadores oriundos da periferia⁹ formados em cursos de audiovisual reconhecidos, cursos técnicos livres ou cursos de ONGs, respectivamente,¹⁰ mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais.

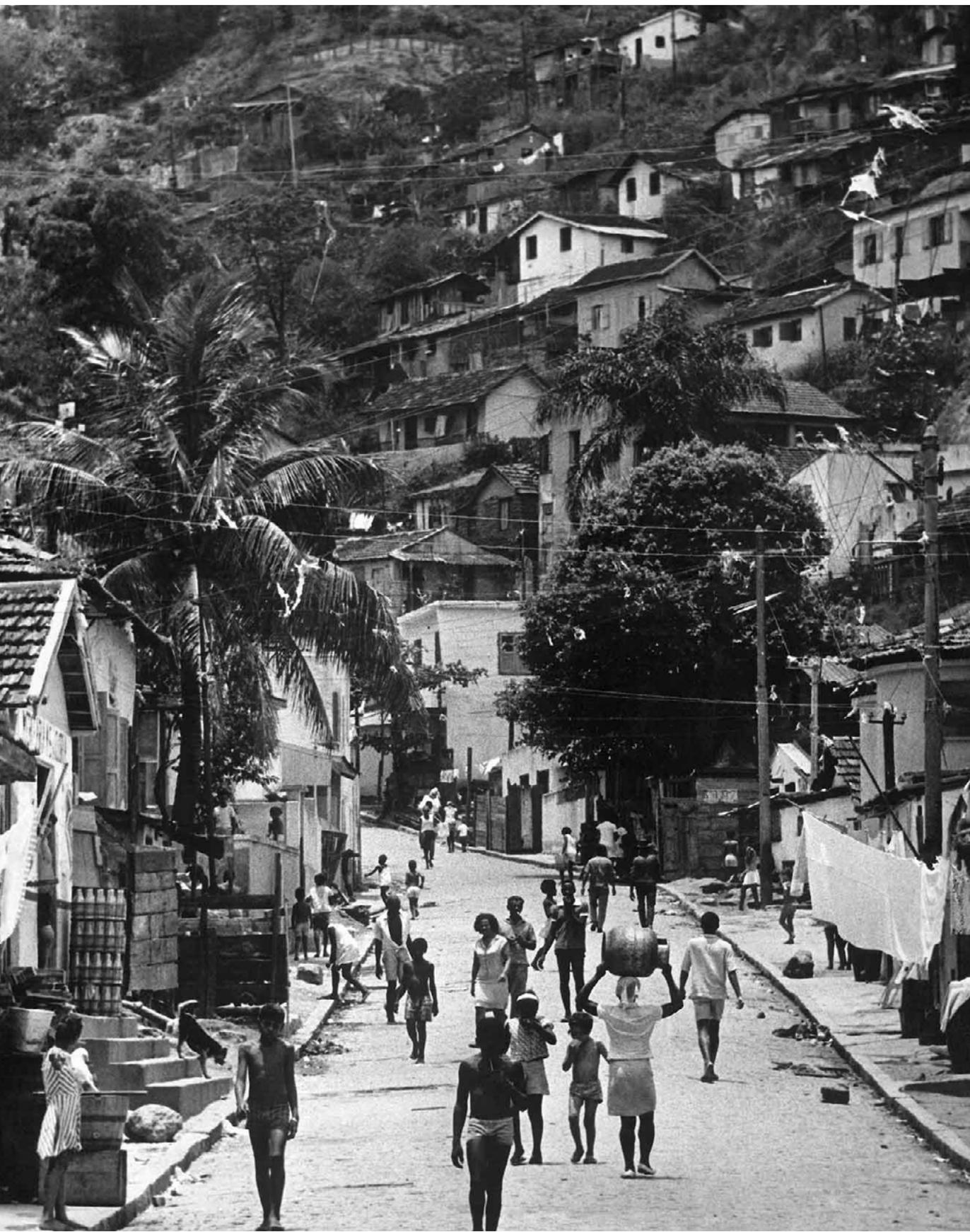
Os novos arranjos envolvendo jovens da periferia e estruturas de produção cinematográficas mais sólidas também aparece em um filme como *Sócrates* (2019), produzido pelas Oficinas Querô,¹¹ da cidade de Santos, no caso sob o alinhamento intelectual do cineasta Alex Moratto – um “cinema de oficina” colaborativo e sem grandes recursos de editais públicos, apesar da produção executiva de Fernando Meirelles. Passados 18 anos de *Cidade de Deus* (2002), nota-se que, diferentemente deste, em que a tradicional ONG de formação em teatro na favela do Vidigal foi mobilizada para conferir autenticidade ao filme através de seus atores, no caso de *Sócrates* parece ser a profundidade do trabalho de formação desenvolvido localmente pelo Instituto Querô que motiva a própria construção do filme.

8 Vamos assumir que o cinema “como discurso é composto de imagens e sons e que, a rigor, é ficcional em qualquer de suas modalidades” (XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 14), neste sentido, não vamos nos ater a uma discussão sobre as fronteiras entre a ficção e o documentário.

9 Os 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.

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

11 *Sócrates* é uma produção de jovens de 16 a 20 anos das Oficinas Querô, projeto social idealizado pelo Instituto Querô há 12 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/>.



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 um jeito mais potente na tela. São personagens que fabulam para se “afirmar ainda mais como real”.¹² Alguns filmes também evidenciam o que podemos denominar uma certa estética da precariedade ou aquilo que o professor Milton Santos chama de “experiência da escassez”, que é “a ponte entre o cotidiano vivido e o mundo”,¹³ ao tentarem criar um olhar diverso sobre territórios precários, no caso as periferias, gerando conhecimento e novas maneiras de compreensão.

É curioso como este lugar, as diversas periferias, continue como um tema mobilizador no cinema brasileiro, seja em filmes do passado, da retomada, da pós-retomada e na produção de vídeo das periferias.¹⁴

Podemos indagar, como Jacques Rancière, a respeito do cinema realizado pelo cineasta português Pedro Costa, que retrata com um olhar singular as periferias marginalizadas de Portugal, “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?”¹⁵ É visível que o trabalho de Costa ressoe 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 treinados pelo estudo de referências brasileiras e internacionais, não apenas do chamado universo das artes, mas também do universo comercial, sem dúvida.

Nesse sentido, essa ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” se coloca o tempo todo como pauta das tramas – homens pobres, mulheres maltratadas, solidão dos idosos, LGBTQI+ em busca de afetos, corpos negros violados, violentados, pessoas comuns, utopia, distopia, precariedade, entre outros 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.

Retomo aqui uma discussão de Noël Burch sobre as “funções do acaso” na qual “encontraremos realizadores que, em vez de controlar o acaso, tentaram subordinar

12 DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 185.

13 SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 130.

14 XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003; LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (org.). *Cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005; VICENTE, Wilq. *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, 2014.

15 RANCIÈRE, Jacques. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Martins. *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 55.

sua câmera ao mundo aleatório que chamavam de realidade”,¹⁶ ou seja, diante da câmera, através de interpretações mais ou menos improvisadas, em planos mais extensos, demorados, enquadramentos médios e de conjunto, “o filme é um contínuo jogo de máscaras no qual é difícil para o espectador distinguir o que é improvisado (dirigido ou espontâneo), o que é representação ou mesmo diálogos realmente pré-estabelecidos”.¹⁷

A construção do tempo-espaço audiovisual é distendida em oposição à lógica do *jump cut*, da câmera quase sempre em movimento, da montagem de cortes bruscos e ruídos agressivos de filmes da década anterior sobre os territórios periféricos, tais como *Cidade de Deus* (2002), *Última parada 174* (2008) e *Tropa de Elite 1 e 2* (2007-2010), produções que enfatizam cenários de violência e de pobreza no que se convencionou chamar de *favela movie*.

Mas essa nova geração de realizadores, agora com acesso a financiamentos públicos dos editais de audiovisual, detentora dos códigos cinematográficos, introduziu 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, parece se arrefecer e se estabilizar a presença de ONGs (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). Notamos que esse cinema deixa de se constituir a partir de certa licença para pessoas oriundas dos baixos estratos da sociedade, e passa a viabilizar um jeito próprio de narrar o cotidiano de pessoas comuns. Para Fernanda Salvo,

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 exporem 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.¹⁸

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”.¹⁹ Fazendo um paralelo com a observação de Ismail Xavier sobre o Cinema Novo, em *Alegorias do subdesenvol-*

16 BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 136-137.

17 Ibidem, p. 144.

18 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, jun. 2011, p. 6.

19 HAMBURGER, Esther. Guerra das imagens. *Revista Rapsódia*, São Paulo, v. 12, ago. 2018, p. 30.

vimento, temos “um processo de comunicação com o país real, o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo), antes inaparente”,²⁰ mas a busca de que estas narrativas deem conta de fazer a alegoria de todo o processo social brasileiro já não é uma tônica imperativa. Para Rancière, “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”.²¹

Que caminhos os realizadores vão criar para continuar produzindo, agora que o mundo mudou? Que sujeitos poderão contar o que estamos vivendo? Ainda não é possível avaliar como este cinema 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, em que distintas alianças e forças se colocam para dar significados ao mundo e posicionar os sujeitos no jogo e no discurso social.

Diante da crise que o ano de 2020 apresenta, na seção seguinte vamos realizar uma leitura breve de algumas experiências de cunho coletivo perante as incertezas, a falta de recursos financeiros e alguns editais emergenciais. Vamos olhar como as narrativas coletivas articulam, dentro do espaço audiovisual, a escassez, a precariedade, os corpos, gestos, falas e as periferias a partir dos desafios do agora e do porvir. Nosso olhar sobre as ações, portanto, será a maneira como, na forma, os realizadores se relacionam com os espaços periféricos. Nesse sentido, voltamos a indagar uma questão do início do texto: seria a produção de filmes de sujeitos periféricos sobre a periferia capaz de articular um discurso cinematográfico inventivo, do “nós por nós mesmos”, que efetivamente traduz os interesses desses novos atores?

A experiência da escassez

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 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 quinze anos do século.

Não 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, onde uma tentativa de atualização do ideário do “na-

20 XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 16.

21 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009, p. 16.

cional popular” 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.

Na esfera da cultura, principalmente nos primeiros quinze anos do milênio, a literatura especializada celebrou um certo “plantio” de uma diversificada lavoura de políticas culturais no Brasil, das quais alguns dos frutos mais colhidos foram, certamente, o audiovisual 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. Num piscar de olhos, todos, sejam de áreas criativas ou não, 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 ocorrida 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.²² Essa frase ressoa algo de interessante e uma boa dose de reflexão sobre o nosso tempo e sobre nossas bases culturais, psicossociais, materiais e políticas, mas também pode ser uma forma de buscar entender 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”.²³

O cinema periférico é uma invenção contemporânea, de experiências heterogêneas e preponderâncias que se modificam no tempo, de caráter dinâmico, com um grupo pequeno, mas significativo de realizadores espalhados pelas periferias brasileiras. Ações tímidas e pontuais do governo federal evocaram, na interação com esses novos atores, a ótica da diversidade e da cidadania cultural, o que implicou editais específicos para contemplar esse 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), 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 anos no âmbito do governo federal, sendo os novos filmes produzidos, em geral, por editais dos governos estaduais e municipais, que também sofreram com paralisações ou reduções orçamentárias nos últimos anos.²⁴

22 SANTOS, Milton, op. cit., p. 16.

23 Ibidem, p. 130.

24 *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.



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. A produção audiovisual é um desses segmentos e tem, ainda, colaborado para a reflexão e assimilação, no âmbito artístico, do contexto atual e seu impacto na vida das pessoas, principalmente dos realizadores periféricos. Neste período, ações emergenciais pontuais foram lançadas para buscar minimizar os impactos negativos do vírus, como, por exemplo, o Projeto Curta em Casa²⁵ do Instituto Criar, com o patrocínio da Spcine, ação de fomento para a realização de filmes por profissionais de audiovisual das periferias de São Paulo. O projeto contemplou duzentos curtas com visões sobre o isolamento social e os desdobramentos da pandemia em diversas quebradas da cidade. O curta *Dádiva* (2020), dirigido por Evelyn Santos, é uma destas produções. O filme, disponibilizado no Youtube,²⁶ é sobre o “ato ou efeito de dar espontaneamente algo de muito valor a alguém. Um presente imerecido”.

Outra iniciativa é o IMS Convida, do Instituto Moreira Salles, que expõe o trabalho de coletivos, grupos e realizadores de audiovisual de várias cidades, tais como o Cineclubes Mate com Angu,²⁷ de Duque de Caxias (RJ), e o Coquevídeo,²⁸ de Recife (PE), entre outros.

O Cineclubes Mate com Angu produziu dois vídeos sobre a região da Baixada Fluminense. As produções foram intituladas *Mate reverbera: ensaios audiovisuais criados na doideira da pandemia*.²⁹ No primeiro ensaio da série, *Caminhos encruzados* (2020), o coletivo aborda a religiosidade e suas ancestralidades, em um trabalho produzido totalmente com imagens de arquivo do coletivo: no “cinema-música-ritual se cruzam e fazem a gira girar nos terreiros da Baixada Fluminense. O Barracão é uma expressão contemporânea dessa história toda”. Já o 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 coletivo atua em três frentes distintas no universo do audiovisual: exibição, produção e formação, como, em geral, 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”.

25 Projeto Curta em Casa. Mais informações: <https://institutocriar.org/projetocurtaemcasa/>.

26 *Dádiva* (2020). Link do filme: <https://youtu.be/C03QPbyrRA>.

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

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

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

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*³⁰ 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 quarenta e sete 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.

Nota-se nas produções um tipo de baliza entre o olhar para fora e o olhar para dentro. Precariedade, escassez, às vezes um 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, LGBTQI+, indígenas, de jovens comuns, entre outros.

O atual interesse em apontarem a câmera para o mundo parece se constituir 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” se coloca o tempo todo como pauta da ação, apontando sobretudo 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.

Hermano Vianna 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.”³¹ 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.

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

31 VIANNA, Hermano. Hermano Vianna analisa múltiplas visões da periferia no cinema nacional. Portal Uai, Minas Gerais, 13 abr. 2018.

Referências

- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- 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, v. 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: 10 set. 2020.
- LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (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: 10 set. 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: 10 set. 2020.
- 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: Cosac Naify, 2012.
- _____. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.