

### 3 Visibilidade Comunitária

“Uma câmera na mão é uma arma mais eficaz que uma arma de verdade.”

A epígrafe acima reproduz a frase de Ladj Ly Kourtrajme, diretor de *365 Dias em Clichy* (2006), que atualiza o dito de Buñuel<sup>1</sup> sobre a força política do cinema. O longa-metragem, dirigido por Ladj Ly e produzido por Kourtrajmé Toukos, apresenta a versão da periferia de Paris dos conflitos de outubro de 2005. Imagens e depoimentos foram filmados, durante e depois do tumulto, por jovens moradores da cidade de Bosquets, em Clichy-Montfermeil. Os conflitos tiveram início com a morte de dois jovens eletrocutados em uma subestação de energia elétrica. Os protestos cresceram com a revolta dos desempregados que viviam na região. Trechos do documentário, que tem cenas e depoimentos impactantes que as emissoras de TV do mundo inteiro não mostraram, foram exibidos durante o quadro *Central da Periferia*<sup>2</sup>, da atriz Regina Casé, no programa *Fantástico* da Rede Globo, do dia 19 de março de 2006. Durante a reportagem, Ladj ratificou que documentaristas, como Eduardo Coutinho, e instituições como a Central Única das Favelas (CUFA) e o Grupo Nós do Morro, por exemplo, perceberam há alguns anos: com uma câmera digital, computador e internet, a periferia pode produzir filmes e mostrar para o mundo que existe e como vive.

Em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), por exemplo, Coutinho disponibilizou sua câmera para que os moradores do Morro Santa Marta, na Zona Sul do Rio de Janeiro, pudessem falar o que quisessem sobre violência e discriminação. O filme foi feito sob encomenda para o Instituto de Estudos da Religião (ISER), com poucos recursos e uma estratégia simples: depois de avisar aos moradores que ficaria no morro durante duas semanas, a equipe ficou

---

<sup>1</sup> A frase de Buñuel referida é: “Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa” (Buñuel apud Savernini, 2004).

<sup>2</sup> O Quadro Central da Periferia é uma produção da Pindorama Filmes. O programa foi criado por Estevão Civiata e sua mulher, a atriz Regina Casé, que também o apresenta, para promover um debate sobre as produções do centro e das periferias do Brasil.

instalada na comunidade gravando quem quisesse falar sobre a sua experiência. Na montagem, o diretor intercalou os depoimentos na busca de um relato coletivo sobre a violência na favela. Neste caso, a câmera foi apresentada aos moradores, que tiveram a oportunidade de se apropriar do audiovisual para dar visibilidade às questões da comunidade.

Já as duas instituições citadas, a CUFA e o Nós do Morro, servem como exemplo porque têm como base uma metodologia que oferece “a possibilidade de construção individual e coletiva de um imaginário positivo”, como constatou Mourão em sua pesquisa de campo como observadora participante em outras organizações não governamentais como o Grupo Cultural Afro-reaggae, em Vigário Geral. A partir da organização de palestras com profissionais tarimbados do mercado e da própria comunidade e a realização de oficinas práticas de audiovisual, o objetivo das duas é o mesmo: ensinar a técnica aos moradores de comunidades e propiciar o que Winnicott chama de “experiência cultural”, capaz de obter resultados positivos. O conceito “experiência cultural” baseia-se na importância para a criança e o adolescente de brincar, criar, exercitar os desejos e os afetos para amadurecer.

“Há esperança, há interatividade, há valorização do meio sócio-cultural de origem. Há nos ambientes desses grupos um notável e incessante pulsar de desejo, de vida, de criatividade e de cuidado de uns com os outros” (Mourão, 2005, p. 73)

Os resultados obtidos, entretanto, são distintos. Vemos o Grupo Nós do Morro seguindo um viés artístico e o Núcleo de Audiovisual da CUFA / Cidade de Deus, mais ativista. Parece-nos, portanto, fundamental compreender o surgimento e a projeção social alcançada por cada uma delas no mercado audiovisual brasileiro, para pensar seus produtos e produtores, que serão apresentados nesta pesquisa.

O Grupo Nós do Morro, no Vidigal, começou oferecendo curso de teatro para os jovens da favela em 1985. O ator e diretor Guti Fraga criou a companhia de teatro com o objetivo de formar “artistas de atitude, que pensassem coletivamente” (Svartman, 2008, p. 30). Pouco mais de uma década depois, em 1996, nascia o Núcleo de Cinema do Nós do Morro. A partir daí, o grupo capacitou centenas de jovens para o mercado de trabalho e participou de produções do cinema nacional como, por exemplo, *Dadá* (2001), de Eduardo

Vaisman<sup>3</sup>. Atualmente, o Grupo Nós do Morro tem 600 participantes e o Núcleo de Cinema capacita todos os anos vinte pessoas, em quatro turmas, com aulas de roteiro, direção e história do cinema, com enfoque na produção de filmes autorais<sup>4</sup>. O Grupo Nós do Morro ganhou espaço na mídia e credibilidade no mercado a partir do momento em que seus alunos começaram a integrar o elenco de grandes produções, tanto para a telona, como, por exemplo, em *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002), quanto para a telinha, em minisséries como *Cidade dos Homens* (Globo, 2005) e novelas da Rede Globo de Televisão, a emissora de TV aberta com a maior audiência no país.

Moradora da Favela de Jacarezinho, na Zona Norte do Rio, Dandara Rodrigues aprendeu o ofício de figurinista nas oficinas oferecidas pelo Grupo Nós no Cinema e com ele produziu clipes e curtas experimentais. Durante a produção desta pesquisa, a jovem participava do seu primeiro curta profissional, *Deixa Voar* (2009), que integra o longa-metragem *5 vezes favela – agora por nós mesmos*, do qual falaremos no capítulo cinco. Dandara assume que não quer ser ativista, mas sim entrar para o mercado de trabalho.

“A gente tem desejos, tem vontade de fazer, independente do que seja, se tem a ver com favela ou não. A gente está tendo a oportunidade de conhecer o cinema, gosta de fazer cinema, não interessa o assunto que ele aborde” (Dandara, figurinista de *Deixa Voar* – 2009).

Dandara quer trabalhar, apenas. Ela não quer defender a bandeira da periferia como ativista, mas sim aproveitar a chance que lhe foi dada de conhecer o cinema e dele tirar seu sustento e a possibilidade de construir uma carreira. Como ela, pensa Manaíra Carneiro, co-diretora de *Fonte de Renda* (2009), outro curta que integra o *5 vezes favela – agora por nós mesmos*. “Eu quero ser cineasta, a periferia é só lugar que eu moro”, afirma a estudante de Mídias da Universidade Federal Fluminense (UFF) e moradora do Complexo da Maré. Manaíra rejeita o rótulo de cineasta de periferia e detesta fazer de sua história um drama social.

---

<sup>3</sup> Ver *De dentro pra fora, de cima pra baixo a formação de autores e a trajetória do Núcleo de Cinema do Grupo nós do Morro do Vidigal*, dissertação de mestrado de Rosane Svartman, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, defendida em 2008.

<sup>4</sup> [http://www.nosdomorro.com.br/cinema/cn\\_cnxub\\_161107.htm](http://www.nosdomorro.com.br/cinema/cn_cnxub_161107.htm) - 12/07/09

A outra instituição citada, a CUFA, nasceu no Rio de Janeiro em 1998, inspirada no movimento social de denúncia iniciado pelos *rappers* das comunidades da periferia carioca. Em 11 anos de existência, tornou-se um referencial para os moradores de comunidades e, atualmente, tem bases em vários estados do Brasil, como São Paulo, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Ceará, Distrito Federal, Mato Grosso e Bahia. No Rio de Janeiro, há núcleos de trabalho na Cidade de Deus (Jacarepaguá), Complexo Acari, Jardim Nova Era (Nova Iguaçu), Jacarezinho e Pedra do Sapo. São ações nas áreas de cultura, esporte e lazer, ou seja, espaços para experiências culturais. O primeiro Núcleo de Audiovisual da CUFA foi criado há sete anos, na Cidade de Deus, Zona Oeste da cidade, com o objetivo principal de capacitar jovens da comunidade para o mercado de trabalho e, por conseguinte, apresentá-los como cidadãos que são, e não como a grande mídia acostumou a apresentá-los. Para formar novos profissionais do audiovisual, a organização não governamental (ONG) escala diretores, produtores e roteiristas da própria comunidade e convida profissionais do mercado cinematográfico e acadêmicos para ministrar palestras. À frente do curso do Núcleo de Audiovisual da Cufa estão estrelas da CDD como o *rapper* MV Bill<sup>5</sup>, que, ao lado do empresário Celso Athayde, produziu e editou o documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* (2006). Os cursos capacitam jovens para a realização de documentários e curtas ficcionais com temas, muitas vezes, que fazem parte do universo de quem vive na comunidade. O projeto já formou centenas de profissionais, muitos moradores de comunidades populares. Até o primeiro semestre de 2009, o acervo do núcleo reunia 48 produções audiovisuais como clipes, curtas-metragens e vídeos institucionais. A maioria deles documenta os eventos promovidos pela CUFA.

A pesquisa etnográfica feita por Gamba (2009) no Núcleo de Audiovisual da CUFA/CDD desvenda que a visibilidade comunitária está no cerne da proposta dos realizadores das produções existentes. A autora acompanhou as oficinas do CAV 2008 e realizou um grupo focal com dez alunos. Entre suas análises é destacado que existem dois movimentos no processo de escolha dos temas das produções. Segundo Gamba, por um lado, encontra-se uma demanda da própria comunidade em denunciar as mazelas sociais recorrentes nas favelas e, por outro,

---

<sup>5</sup> No vocabulário da comunidade, MV significa Mensageiro da Verdade.

a presença da temática da favela e, também, da violência porque geram visibilidade. Mesmo que os realizadores não queiram falar sobre isso, sabem que esta abordagem projeta a comunidade (Gamba, 2009, p. 85).

O uso do audiovisual como instrumento promotor de visibilidade comunitária como parte dos movimentos organizados pela própria população começou com a chegada do videocassete e das câmeras portáteis, no final da década de 70. No Brasil, primeiro nasceram, na década de 80, as TVs de Rua: enormes telões eram instalados em praças e ruas, e neles apresentados programas em vídeo produzidos por moradores de comunidades de bairros. Iniciativas como a TV Viva, de Olinda, e o CECIP, Centro de Criação da Imagem Popular, no Rio de Janeiro, começaram a dar forma à força embutida na produção do *vídeo popular*. Como conta Luiz Fernando Santoro em *Imagens nas mãos* (1989), o CECIP se dedicava à produção de material audiovisual, e “procurava aproveitar os integrantes da comunidade de suas produções como apresentadores, em reportagens, enfim, falando de seus problemas e de sua vida” (1989, p. 80).

A intervenção do governo, ou seja, a regulamentação governamental do conceito de TV comunitária surge 10 anos depois, com a LEI Nº 9.612, de 19 de fevereiro de 1998, que institui o Serviço de Radiodifusão Comunitária e dá outras providências. O conceito de TV comunitária compreende experiências televisivas realizadas por moradores de uma determinada comunidade de bairro (Lima, 1997). Atualmente existem as TVs comunitárias em UHF, as clandestinas, com sistema de transmissão em baixa potência VHF<sup>6</sup>, e, ainda, as com transmissão a cabo. A criação do canal comunitário da TV por assinatura é fruto da Lei 8.977 de 6 de janeiro de 1995, que estabelece, para as operadoras de TV a Cabo, beneficiárias da concessão de canais, a obrigação de disponibilizarem, na sua área de prestação de serviços, seis canais básicos de utilização gratuita. De acordo com o artigo 23, são três canais legislativos (Senado Federal, Câmara dos Deputados e Assembleias Legislativas/Câmaras de Vereadores), um canal universitário (para uso compartilhado das universidades sediadas na área de prestação do serviço),

---

<sup>6</sup> As TVs comunitárias em UHF são transmitidas pelo sistema Ultra High Frequency e são repetidoras não simultâneas de televisões educativas, funcionando em nível local. São chamadas comunitárias, mas de fato são TVs locais educativas, preferencialmente destinadas a Prefeituras, Universidades e Fundações. Já as transmissões em VHF (Very High Frequency), de aproximadamente 150 watts, atingem comunidades específicas, não estão regulamentadas por Lei e, portanto, são consideradas clandestinas. Sobre esses sistemas, ver Peruzzo, 2000.

um educativo-cultural (reservado para uso dos órgãos que tratam de educação e cultura do governo federal, governos estaduais e municipais) e um comunitário (aberto para utilização livre por entidades não governamentais e sem fins lucrativos) (Peruzzo, 2000). Com a estreia do Sistema Brasileiro de Televisão Digital (SBTVD), em 2008, foi criada uma Rede de TV Pública, a TV Brasil, na qual conteúdo e forma serão pensados a partir de um conselho formado com a participação de representantes da sociedade brasileira. Com a iniciativa, acendeu-se uma luz no fim do túnel para inserção de produções audiovisuais comunitárias em canais de TV aberta.

A democratização dos veículos de comunicação e a consequente inserção de conteúdo voltado para as necessidades da periferia é, atualmente, uma das principais discussões entre os estudiosos do tema. Em um seminário sobre comunicação alternativa realizado em 2008, no Rio de Janeiro, o Presidente do Fórum Democracia na Comunicação, o professor da Universidade de São Paulo (USP) José Carlos Rocha, afirmou que “as mídias comunitárias podem substituir os modelos de mídias esgotados”<sup>7</sup>. Segundo ele, vivemos um momento de “insurgência comunicativa”. Detoni (2004) explica que a maioria das pessoas envolvidas em radiodifusão de baixa potência no Brasil é o desejo de acesso aos meios de comunicação. Segundo a autora, as pessoas querem passar suas mensagens, serem ouvidas e, conseqüentemente, existir.

Entretanto, para entender o movimento de transformação da comunicação comunitária com a introdução da autorrepresentação da comunidade, é preciso, primeiro, reinterpretar o conceito de comunidade como alerta Paiva (2003) e fundamentá-lo com o desejo do indivíduo em obter conquistas em sua vida sacrificada pelas desigualdades sociais. No prefácio à 1ª edição de *O Espírito Comum* (Paiva, 2003), Muniz Sodré destaca que a autora “orienta-se pela concepção de comunidade como um instrumento cultural - logo, como uma significação transformadora” (2003, p. 17). Naquele momento, Paiva compreende as relações estabelecidas entre projetos sociais desenvolvidos por grupos emergentes diante das complexidades do mundo globalizado. Paiva é categórica ao afirmar que, apesar de o conceito estar relacionado a sentimentos e afetos, pode

---

<sup>7</sup>Entrevista retirada do site [www.vivafavela.com.br](http://www.vivafavela.com.br)  
(<http://www.redevivafavela.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=982&sid=3>)

também ser pontual para pensar a sociedade atual. Para esclarecer melhor seu pensamento, a autora parte da conceituação elaborada em *Comunidade e Sociedade* (1887) por Ferdinand Tönnies, que distinguiu comunidade de sociedade, dando ao primeiro conceito, comunidade, uma relação direta às questões da família e da propriedade de terra. Como se à sociedade valesse a vontade do indivíduo e na comunidade, o interesse comum. Por conseguinte, em um mundo industrializado, seria possível pensar em uma sociedade mais autônoma, cercada de tecnologia, mas que também inclui uma “não-aceitação da vivência do novo”. Paiva observa que, sendo assim, a comunidade é quem, de certa forma, preservaria valores importantes e “salvaria” a sociedade do rompimento com a sua tradição. Entretanto, seguir esta linha seria, para a autora, falar de comunidade de uma forma romântica, deixando de lado a capacidade de construção, de desenvolvimento, por parte da comunidade. Ela enfatiza o pensamento de Giovanni Gentile, na década de 40, para nos alertar para romper com o que ela chama de “armação technoindustrial do mundo” (2003, p. 71). Na compreensão de Paiva sobre Gentile, a comunidade se constrói e nela nasce a individualidade.

Ao considerar as muitas definições dadas ao conceito comunidade, Paiva destaca duas correntes básicas: a da psicologia, que considera as relações dos indivíduos, os sentimentos, e a da ecologia, que estipula comunidade como um grupo em um determinado território. A reflexão feita pela autora caminha para apontar o esgotamento da necessidade da ocupação de um mesmo espaço para uma ação comunitária para chegar ao que a ela interessa pensar, e neste momento do trabalho, a nós também: os meios de comunicação comunitária. Paiva avalia o perfil do veículo comunitário e ressalta que uma das razões de sua criação é “a vontade de ‘produção de discurso’ próprio, sem filtros e intermediários” (2003, p. 139). Em trabalho mais recente, no artigo *Para reinterpretar a comunicação comunitária*<sup>8</sup>, Paiva detalha que existem sete pilares que sustentam a perspectiva comunitária no campo comunicacional. Entre eles está a comunicação comunitária como produtora de novas formas de linguagem. Lembremos aqui o que Paiva sinalizou quanto à necessidade de se pensar o conceito de comunidade como

---

<sup>8</sup> Em O retorno da comunidade - os novos caminhos do social, org. Raquel Paiva, Editora Mauad, 2007

forma de convivência que permita seus moradores enfrentarem as dificuldades da vida em uma favela, crescerem e existirem como cidadãos.

No que tange a questão dos vídeos produzidos por moradores de comunidades populares como produtos de comunicação para o desenvolvimento, inicialmente, é, principalmente, esta a expectativa. Espera-se que as instituições locais formadoras de profissionais de audiovisual, como a Cufa e o Nós no Cinema, possam ser produtores de uma nova linguagem audiovisual, e desta forma apresentarem novas mensagens e assim se tornar um novo dispositivo de saber e poder.

### 3.1.

#### **O audiovisual como dispositivo de saber e poder**

O termo dispositivo pode ser pensado sob duas vertentes: uma que lida com o exercício do poder com controle e outra que produz poder e saber. O exemplo mais marcante da primeira classificação citada, poder com controle, é o panóptico de Bentham estudado por Foucault: um dispositivo de poder para o controle social através da vigilância do olhar. Vale lembrar que o princípio desenhado para as prisões do século XIX compreendia uma arquitetura na forma de anel com celas nas periferias e, ao centro, uma torre larga com duas janelas, onde ficaria o guarda que jamais poderia ser visto pelos presos. (Foucault, 1997, p. 190). A segunda modalidade do termo citada surgiu na década de 70 para definir a condição do espectador ao assistir um filme em uma sala de cinema. As novas mídias estão de alguma maneira adequando o conceito a parâmetros que rompem com suas dimensões iniciais, às questões arquitetônica, tecnológica e discursiva.

O conceito de dispositivo nasce entre os estruturalistas franceses Baudry, Metz e Kuntzel, que têm o cinema como uma máquina de simulação que produz o que Baudry chama de “efeito cinema”. Para os teóricos da desconstrução, o cinema é um dispositivo ideológico. Entretanto, neste momento, entende-se ainda, que, vindo do pensamento de estruturalistas, mesmo tendo resquícios de ideologia, o dispositivo é pensado como um poder relacional entre sujeitos e signos dos sistemas culturais (Parente, 2007). Ou seja, cogita-se que, mesmo que para espectadores passivos, o cinema provoca um deslocamento.



Observamos que, de uma forma ou de outra, o dispositivo é entendido, prioritariamente, como o causador de efeitos no espectador, de forma instantânea, como um simples reflexo no espelho. Como se, no estado de passividade, ele recebesse mensagens que o levassem a um momento de êxtase, que o retirasse daquele lugar de forma programada, pensada por diretores e roteiristas. Em *Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema de dispositivo*, Parente<sup>9</sup> percorre desde o cinema convencional até as instalações interativas para pensar a transformação da apropriação teórica do conceito, que vai desde o cinema do dispositivo ao dispositivo do cinema.

O pensamento filosófico de teóricos pós-estruturalistas provoca um novo processo de apropriação do conceito: o dispositivo produtor de subjetividades, ou seja, que provoca um deslocamento com reflexão. As colocações de Michel Foucault são as primeiras a permitir esta transformação de concepção. Foucault elegeu três níveis de agenciamentos do dispositivo, que Parente reproduz:

- 1) conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e poder, disposições subjetivas e inclinações culturais etc: 2) a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos, 3) a “episteme” ou a formação discursiva no sentido amplo, resultante das conexões entre elementos.<sup>10</sup>

Na concepção de Foucault, de acordo com o pensamento de Parente, dispositivo une duas vertentes etimológicas: latim e grega. Se a vertente do latim *disponere* descreve a configuração dos diferentes elementos de um conjunto, a grega *sustema* expressa a sistemática do conjunto. Nas palavras de Parente: “um conjunto onde o todo é mais que a soma das partes”, ou seja, a reunião de todos os elementos contidos no dispositivo acaba promovendo no corpo social um efeito de subjetivação. Para Parente, esta forma de pensar o dispositivo nos permite ir “além de suas determinações técnicas e materiais”.

Foucault, assim como Deleuze e Lyotard, pensa que o efeito produzido no corpo social pelo dispositivo fica inserido nas palavras, imagens e pensamentos. Foucault vai pensar em dispositivos de poder e saber, Deleuze em produção de subjetividade e Lyotard em dispositivos funcionais. Cada um deles vai pensar o

---

<sup>9</sup> O texto é de 2007 e está em *Filmes de artista Brasil 1965/1980*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007, pgs 23/43.

<sup>10</sup> Ibid.

dispositivo para transmitir seu pensamento no que tange a percepção do espectador não mais passiva e sim capaz de produzir um jogo de deslocamento e uma sensação própria diante de uma obra.

A compreensão destas considerações conceituais nos permite entender as experiências audiovisuais dos moradores de favelas como um dispositivo de produção de subjetividade. Na medida em que os moradores de comunidades populares se apropriam dos recursos audiovisuais para contar suas histórias, mesmo que muitas vezes influenciados pela estética televisiva, estão dando um passo à frente no que diz respeito à transmissão de conhecimento sobre o universo que é deles. Podemos entender também que o momento de produção audiovisual é uma experiência cultural vivida por muitos jovens que, até então, não exerciam seus direitos como cidadãos.

Ao primeiro nível pensado por Foucault – conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e poder, disposições subjetivas e inclinações culturais e etc. – contribui como exemplo o curta *A cidade do PAN* (2008) produzido pelo Núcleo de Audiovisual da CUFA / Cidade de Deus em parceria com o Ministério do Turismo. Tentemos perceber nas camadas do vídeo, o conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e poder, disposições subjetivas e inclinações culturais etc.

O vídeo, logo no início, apresenta uma reunião da equipe de produção do filme, realizada em junho de 2007, onde o diretor, Anderson Quak, diz que o objetivo do documentário é “mostrar o olhar do jovem de favela sobre o Pan-Americano”. Para isso, ele explica que escolheu acompanhar voluntários que vinham da periferia carioca, para saber como havia sido o trabalho e o que o evento havia trazido de experiência para eles. O diretor, que também faz parte deste universo que reúne jovens com poucas oportunidades, faz uso de um discurso apreendido no dia a dia de ex-aluno do núcleo para definir de imediato as intenções da produção: tornar visível o que, para ele, vive na invisibilidade.

O filme foi produzido em 13 dias de gravações e, segundo o diretor Anderson Quak, foi extremamente difícil de ser realizado, principalmente porque os próprios entrevistados tinham dificuldade de se sentir parte do contexto da favela.

“A nossa principal entrevistada, a Gisele, que mora numa rua alagada com esgoto a céu aberto, numa comunidade da Pavuna, dizia que não era de periferia, tinha uma espécie de sentimento de êxodo do lugar de onde ela é” (Anderson Quak<sup>11</sup>, 2008).

Ao invés de cancelar a produção, a equipe colheu depoimentos de outros voluntários que não eram de favelas, mas estavam trabalhando em áreas distantes de suas casas; de um guia cívico de comunidade e de um líder comunitário, que atuou como líder de voluntários. Também foram ouvidos turistas e autoridades do governo federal. Desta forma, o curta acabou dando voz a discursos heterogêneos, que oscilaram entre a esperança das autoridades governamentais e a frustração dos voluntários moradores de comunidades populares. A partir das entrevistas, percebemos disposições subjetivas distintas. Propostas e expectativas singulares.

Com a montagem do filme, entretanto, o que vemos é a constatação de que existia, em todos os entrevistados, a ilusão da transformação de uma realidade, com a geração de empregos e acesso direto às estrelas do evento. Para Quak, mesmo impedido de cumprir o roteiro original, o filme é importante porque mostra a partir de vários depoimentos, a necessidade da periferia de se assumir e querer ser tratada da mesma forma que o resto da cidade. O vídeo aparece, portanto, como estratégia de poder. “Essa é a transformação que queremos”, reforçou Quak em entrevista dada a este trabalho, um ano após o filme ter sido concluído. Quak refere-se ao fato de que a mensagem é recebida por quem assiste a *Cidade do PAN*, que, depois de exibido no Festival de Gramado 2008, ganha mais força como dispositivo de produção de subjetividade. No momento em que ele é veiculado além dos espaços ocupados pelas favelas e passa a circular em outras esferas de saber e poder, sua mensagem corrobora o objetivo pretendido pelo diretor do curta.

### **3.2. Uma ação menos utópica**

A exibição de *Falcão – Meninos do Tráfico* na TV Globo, em uma noite de domingo, em pleno horário nobre, é outro exemplo oportuno do audiovisual a serviço do poder e do saber. A ação ratifica que é preciso “utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder

---

<sup>11</sup> Em entrevista dada à autora da dissertação em dezembro de 2008.

proprietário” (Certeau, 1996, p. 101). Tomando o pensamento do antropólogo, confirmamos que, com astúcia, a comunidade, até então vista às margens, principalmente pela mídia, está traçando estratégias que lhe permitam, efetivamente, fazer parte do todo com visibilidade. Certeau ensina que a pessoa fala sempre a alguém, organizando uma temporalidade, construindo frases, estratégias e algumas táticas. Tomando como exemplo os conflitos militares, ele observa que estratégia e tática são ações distintas, já que “a tática é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (ibidem). Veremos que *Falcão – Meninos do Tráfico* foi dirigido por MV Bill e Celso Athayde, duas lideranças comunitárias que dialogam com as diversas esferas de poder, tanto do governo como do mercado de comunicação. Em outras palavras, o documentário foi estrategicamente produzido e divulgado.

A primeira versão do filme, uma edição de 58 minutos, foi lançada em cadeia nacional, no dia 19 de março de 2006, durante o programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão, e só mais tarde o DVD contendo o documentário completo chegou às locadoras do país. Na época, o que mais chamava a atenção de todos era a realidade do tráfico de drogas contada pelos próprios jovens traficantes. Um registro natural perseguido pelo telejornalismo diariamente, mas dificilmente obtido. A câmera taticamente colocada na mão de Rodrigo Felha, um cinegrafista nascido e criado na Cidade de Deus, não intimidou os menores entrevistados. Ao contrário, eles queriam contar suas histórias porque sabiam que quem as gravava as conhecia de perto, convivia com elas.

Entretanto, se por um lado o resultado obtido em *Falcão - Meninos do Tráfico* (2006) nos permite pensar a eficácia da produção de periferia feita por seus próprios moradores, no sentido de dar visibilidade a uma realidade da comunidade, por outro, ratifica a influência da televisão não só na produção, como na exposição desses filmes ditos como de periferia. O documentário de MV Bill e Celso Athayde ocupou três blocos do programa *Fantástico*, após a edição feita por uma equipe da Rede Globo, mas com orientação e concordância de seus produtores. Entendemos que a estratégia de lançamento, se é que podemos chamar assim, sinaliza para um pensamento menos utópico e mais heterotópico, ou seja, como a periferia queria se tornar visível escolheu e, por que não dizer, usou o alcance midiático da maior rede de televisão do país. A periferia aproveitou a brecha para circular no espaço de maior visibilidade.

Durante o debate promovido após uma sessão do Cine CUFA 2008, um festival internacional que reúne filmes produzidos por periferias do Brasil e do mundo, o coordenador da CUFA no Ceará, Preto Zezé, ao defender a veiculação do documentário na Rede Globo, sustentou a tese de que era “necessário superar a invisibilidade, transitar em vários espaços, mas não perdendo a referência de que o ponto de partida é lá [periferia]”. Preto Zezé foi mais incisivo, ressaltando que os 36 pontos marcados no Ibope durante a transmissão do filme foram importantes para, naquele momento, a Cidade de Deus falar sobre o cotidiano de seus jovens para o país e, a partir daí, consolidar a importância das produções audiovisuais de periferia. Nas palavras dele, “sem a Globo não estaria havendo este debate”. A colocação de Preto Zezé naquele momento partia da ordem da apropriação do espaço liberado pela TV aberta, no caso, pelo canal de televisão de maior audiência do país. Em outras palavras: a CUFA, ao veicular o documentário na Rede Globo, admitiu que entende que a televisão é um veículo de comunicação de massa de fato poderoso e, astutamente, a usou a favor da produção audiovisual de periferia e, conseqüentemente, da comunidade da Cidade de Deus. Estamos pensando aqui no fato de que nem mesmo as organizações sociais como a CUFA, que parecem querer inserir-se no sistema capitalista contemporâneo, estão ingenuamente promovendo o debate, a capacitação de jovens no interior de suas comunidades apenas para falar de seus problemas. Elas estão transitando pelos espaços abertos à comunidade e abrindo novos mundos possíveis.

Consideramos o conceito foucaultiano de heterotopia (1966) como sendo o oposto ao conceito de utopia criado por Tomás Morus em sua obra *Utopia* (1516), significando literalmente “lugar nenhum”<sup>12</sup>. Tomás Morus se referia a uma ilha perfeita onde todos os cidadãos seriam iguais e viveriam harmoniosamente em uma sociedade perfeita. Entendendo este espaço da utopia como irrealizável, acreditamos que as conquistas dos produtores de audiovisual moradores de favelas sejam um espaço realizável que possibilita a criação de mundos possíveis e a prática da cidadania rompendo com territorialidades fixas. São posicionamentos construídos a partir de múltiplos fluxos de informação que transitam em diversas camadas sociais. Estamos pensando aqui também em trocas de experiências, de relações sociais possibilitadas, inclusive, em territórios virtualmente navegáveis

---

<sup>12</sup> *Dicionário Básico de Filosofia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

com as ferramentas digitais e a internet. Um espaço múltiplo, que parece ter sido previsto por Foucault.

“Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num “espaço impossível”, de um grande número de mundos possíveis fragmentários, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos uns aos outros” (Harvey, 1989, p. 52).

Ao acessar a internet, abrem-se para o sujeito diversas janelas na tela do computador, possibilitando a ele percorrer simultaneamente múltiplos espaços, que devido às distâncias territoriais e sociais seriam inacessíveis. É nesta concepção de mundos possíveis antecipada por Foucault e retomada por Hardt & Negri no entendimento do papel da multidão na constituição do Império, que acrescentamos à discussão o pensamento da produção audiovisual de periferia como estratégia. Interessa-nos, a priori, portanto, pensar questões que cercam os cineastas de periferia, intervindo em suas singularidades, e que os colocam em uma fatia do mercado de trabalho. Indaguemos o sonho, o desejo, o afeto, enfim, o trabalho imaterial inserido nessas obras para fazer um novo recorte que nos permita pensar o cineasta de periferia como sujeito da contemporaneidade e esta produção como agente multiplicador, como ferramenta não mais apenas de resistência ao capitalismo, mas como produtores e consumidores da tecnologia. Foucault nos ensinou que “a resistência não é unicamente uma negação: é um processo de criação; criar e recriar, transformar a situação, participar ativamente do processo, isso é resistir” (Apud Lazzarato, 2006, p. 249). A capacitação para o mercado audiovisual permite que os moradores de favelas elaborem, portanto, a apresentação de um eu social que não é estanque às dificuldades enfrentadas por eles em uma sociedade capitalista e marcada pela violência urbana.

A percepção de mundos possíveis também foi incorporada por Lazzarato (2006) com a lógica do *e* em substituição ao *ou*. Seguindo esta lógica, o jovem morador de periferia, muitas vezes nascido e criado ao lado da violência e do tráfico de drogas, não está fadado a continuar em sua comunidade e seguir no crime *ou* sair da comunidade e tentar uma “vida melhor”, uma profissão. Ele pode ser um jovem morador de periferia, que convive de perto com as dificuldades da comunidade *e*, ao mesmo tempo, ser um jovem cineasta de periferia, que registra, conta, a partir do audiovisual, essas dificuldades para o resto da sociedade.

### 3.3. A tecnologia como aliada

Em 1964, McLuhan afirmou que a tecnologia e os avanços da comunicação faziam do mundo uma “Aldeia Global”. Na época, não se conseguia imaginar a experiência contemporânea onde a comunicação se torna a cada dia mais fácil, onde a informação chega até nós de forma mais rápida e ágil, muitas vezes em tempo real. Não apenas as informações como também a transferência de conhecimentos e a ampla possibilidade de interação humana se tornaram mais simples. Tudo isso por meio da internet, a poderosa ferramenta deflagradora das interações sobrepostas, heterotópicas.

Hoje, quem não tem um blog, um fotolog, não está inscrito em uma lista de discussão, não está no Orkut ou não tem um MSN, está praticamente excluído das práticas sociais regidas pelo sistema de relações virtuais. Os jovens não mantêm longas conversas por meio do telefone, mas, sim, ficam horas digitando em seus computadores. A ordem é estabelecer uma comunicação de mão dupla, que é ao mesmo tempo visível e invisível. Nesta dinâmica, o indivíduo tem, mais do que nunca, a chance de elaborar o seu “eu” desejado e apresentar ao outro o seu “eu” ideal. É no universo virtual também onde romperá barreiras e atravessará pontes para muitos lugares nunca antes visíveis e possíveis.

No quadro *Central da Periferia* do programa *Fantástico*, ancorado pela atriz Regina Casé, fica claro o poder das ferramentas tecnológicas. Regina Casé, que, desde os tempos que integrava a Companhia de Teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone, tem uma atenção especial pelo popular e pelas diferenças, e durante todo o ano de 2007 mostrou, em 16 quadros de dez minutos de duração, o cotidiano de diversas periferias do mundo. O objetivo do programa era mostrar as semelhanças das periferias de outros países com as do Brasil. O sucesso do quadro foi tão grande que, no ano seguinte, ele voltou a ser exibido, mas desta vez ela viajou por todo o país para falar de tecnologia. A atriz queria mostrar que os moradores de favelas não eram desconectados. O assunto do quadro do *Central da Periferia* veiculado no dia 30 de novembro de 2008 era *Lan House*, e o lide<sup>13</sup> da

---

<sup>13</sup> Na linguagem jornalística, lide refere-se ao início da reportagem, onde está a notícia, o mais importante do fato narrado.

reportagem era a integração entre o *funk* carioca e o pagode baiano via Internet. Uma das entrevistas do quadro, feita com o autor do *funk* *Eu vou te excluir do meu Orkut*, Everton Assunção, nos chamou a atenção. Do alto de sua alegria de estar em rede nacional, o pagodeiro contava orgulhoso que tem 18 perfis no Orkut, ou seja, 18 mil amigos na maior rede de relacionamentos do mundo. Será que o compositor não parte do princípio de que quanto mais amigos, maior o status dentro daquele contexto de relacionamento, agora no espaço virtual?

Em *Pensar Juntos Espacios y Territorios* (2006), Martín-Barbero nos propõe novos modos de pensar as relações entre espaços e territórios, que desafiam a percepção, a sensorialidade e a racionalidade a partir da experiência e do conhecimento. O autor nos alerta que a experiência espacial e os novos processos de comunicação estão transformando a vida das pessoas, principalmente a dos adolescentes. Interessa-nos, neste momento, fazer uma reflexão sobre este processo de formação cultural, que se baseia, em especial, no acesso à internet e no uso das novas mídias digitais, a expansão da forma de experiência espacial que Barbero chamou de “espaço praticado”, que estaria ligado a duas figuras: “urbania” e cidadania.<sup>14</sup> Afinal, é baseado neste novo espaço que se desenvolvem as produções audiovisuais de periferia. Além do acesso ao conhecimento de forma gratuita através da internet, ficou mais fácil fazer audiovisual. Os vídeos são fruto de imagens captadas por câmeras digitais semi-amadoras e editadas em programas de computador. Muitos deles acabam expostos na internet, seja no Youtube, o maior site de armazenamento de vídeos do mundo, ou em sites e blogs de diversas origens. Com a internet, o cotidiano dos moradores de favela torna-se público rapidamente, não dependendo mais, unicamente, das emissoras de televisão ou das salas de cinema. A CUFA, por exemplo, mantém em seu site links para as páginas das 27 centrais da instituição espalhadas pelo país, nelas encontramos conteúdo diversos sobre as favelas: pesquisas, artigos, notícias, vídeos para acessar e baixar. A CUFA Nacional está nas redes de relacionamento *orkut* e *facebook* e até no *twitter*, o microblog que permite postagens de até 140 caracteres.

---

<sup>14</sup> Anotações feitas durante seminário por Jesus Martín-Barbero na Universidade Federal do Rio de Janeiro na disciplina Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação PUC-Rio/UFRJ, em setembro de 2008.



“A popularização das mais diversas tecnologias e dispositivos digitais contribui para concretizar estes sonhos de auto-estilização imagética: subjetividades alterdirigidas que se constroem diante das câmeras e se estampam na tela. As novas ferramentas permitem registrar todo tipo de cenas da vida privada com facilidade, rapidez e baixo custo, além de inaugurar novos gêneros de expressão e canais de divulgação” (Sibilia, 2008, p. 252-253).

Em *O show do eu*, Sibilia faz uma reflexão sobre o fenômeno dos diários virtuais como blogs e fotologs para pensar este *eu* que, segundo a autora, costuma ser tríplice, simultaneamente autor, narrador e personagem. A autora reforça que, atualmente, “o que interessa é tornar visível – e, sobretudo, tornar-se visível” (2008, p. 158). De acordo com Sibilia, “é preciso *aparecer* para *ser*” (ibidem, p. 111). Entendemos que o sujeito, ao tornar público o seu cotidiano através de imagens e palavras, o transforma de certa forma, em ficção. Desta constatação podemos indagar de que forma se dá a possibilidade da prática da autorrepresentação da comunidade a partir dos vídeos produzidos por moradores de favela e, ainda, decifrar o discurso deste novo autor-narrador-personagem.