



DOSSIÊ: "Comunicação nas Periferias"

HIPER-REALISMO, AUTORREPRESENTAÇÃO E MEIOS DE PRODUÇÃO: UM ENSAIO DE CONCEITUAÇÃO DO CINEMA PERIFÉRICO

Josianne Diniz Gonçalves¹

RESUMO: O cinema entendido como um meio de comunicação capaz de subverter ou consolidar imaginários é ainda mais desafiador quando realizado em ambientes periféricos. Este artigo propõe uma reflexão analítica sobre os conceitos existentes sobre cinema periférico. Com eixos de articulação teórica, revisita diferentes perspectivas, tais como: cinema de bordas, cinema de periferia e cinema sobre periferia. Aborda algumas problemáticas específicas e relacionadas ao que compreendemos como cinema periférico, as quais perpassam o hiper-realismo, a autorrepresentação e os meios de produção audiovisuais. Metodologicamente, subsidiado pela revisão de literatura e amparado pela técnica do ensaio, o trabalho exercita a elaboração de um conceito próprio de cinema periférico, dialogando com as várias compreensões abordadas ao longo da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema periférico. Cinema brasileiro. Periferia.*

ABSTRACT: Cinema understood as a means of communication capable of subverting or consolidating imagery is even more challenging when performed in peripheral environments. This article proposes an analytical reflection on the existing concepts about peripheral cinema. With axes of theoretical articulation, it revisits different perspectives, such as: border cinema, peripheral cinema and cinema on the periphery. It addresses some specific issues related to what we understand as peripheral cinema, which permeate hyperrealism, self-representation and the means of audiovisual production. Methodologically, subsidized by the literature review and supported by the essay technique, the work exercises the elaboration of a specific concept of peripheral cinema, dialoguing with the various understandings approached throughout the research.

KEYWORDS: *Peripheral cinema. Brazilian cinema. Peripheral.*

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade de Brasília (UNB), Mestra e Bacharela em Comunicação pela Universidade de Brasília. Docente em Cinema e Mídias Digitais pelo Centro Universitário de Brasília (IESB). E-mail: josianne_diniz@hotmail.com

SUJEITOS PERIFÉRICOS

A pesquisa entende o conceito de identidade social enquanto sentimento/noção de pertencimento a um determinado grupo, sentimento este a princípio idiossincrático, mas transformado em categorias relacionais para atribuição de significados entre indivíduos, ocasionando em expectativas comportamentais. A formação/conservação das identidades é condicionada por processos sociais complexos, nem sempre ligados diretamente aos indivíduos, pois dependem da interação deles com o grupo social. As identidades são ao mesmo tempo um mecanismo de inclusão, pois grupos sociais são formados a partir do sentimento de pertencimento à determinada identidade, e, sob certo ponto de vista, exclusão, pois a aproximação com uma identidade significa o afastamento de muitas outras. A interação entre diferentes identidades sociais pode gerar problemáticas – sejam elas simbólicas, políticas, culturais –, inclusive levando à legitimação ou à estigmatização de determinados grupos em função de sua classificação identitária.

Estabelecer limites precisos acerca do conceito de identidade social é tarefa complexa, sobretudo, diante do dissenso entre os teóricos acerca do tema. Uma acepção possível é por meio dos estudos culturais, iniciados no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) na Universidade de Birmingham. Stuart Hall, sociólogo e diretor do CCCS, foi um dos precursores do campo dos estudos culturais. Hall alertava que o sentimento de pertencimento a uma determinada identidade passava também por percepções subjetivas dos indivíduos, o que o transformava em um terreno complexo, pois os limites de pertencimento estariam em constante movimento, influenciados pelos anseios do próprio sujeito (HALL, 1999).

Na América Latina dos anos 70, os estudos de cultura ganharam espaço e começaram a ser realizados por vários teóricos, tais como o argentino, Néstor Garcia-Canclini e Jesús Martín-Barbero, nascido na Espanha, mas radicado na Colômbia. As pesquisas surgiram com a aplicação dos Estudos Culturais no contexto social da América Latina, priorizando temas como “colonização exploratória, industrialização tardia, modernização acelerada” (MARTÍN-BARBERO, 2009). A principal diferença entre os Estudos Culturais Latinos e as vertentes culturais britânica e norte-americana estava no engajamento político e nas críticas às diversas formas de imposição histórica e cultural advindas com o processo de colonização. Martín-Barbero considerou a formação dos povos latino-americanos como um fato social particular da

América Latina, pois os traços culturais de diferentes classes e culturas mediaram a formação das identidades latinas, tornando-as híbridas (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 259).

Ao narrar imageticamente uma trama, o cinema produz conhecimento sobre as identidades sociais; cria uma realidade autônoma; solidifica ou desconstrói imaginários; coloca em contato identidades apartadas socialmente, tudo isso para os mais diversos públicos, sejam eles letrados ou não. Não raro, a representação imagética proposta pelo filme para determinado personagem vincula a identidade retratada como se aquele personagem fosse um recorte fiel daquela identidade. Ao explorar múltiplas identidades sociais, o cinema coloca o público em contato com outros indivíduos, lugares, costumes, hábitos e fornece material para construção de imaginários. A exibição de filmes também proporciona às pessoas o conhecimento de outras formas de sociedade, contribuindo para a hibridação cultural, fator comum na contemporaneidade. O cinema não é o retrato da realidade, mas participa da construção das várias realidades possíveis, discutindo e dramatizando o mundo, mediado por crenças, ideologias, interesses, tanto do público quanto dos realizadores da obra fílmica (MARTIN-BARBERO, 2009).

As identidades sociais estão sujeitas à história e são ancoradas nas memórias coletiva e individual, lugares em que são construídas, permitindo o estabelecimento de relações de identificação e pertencimento. Elas implicam relações de poder e mecanismos simbólicos de classificação do mundo, o que faz com que o senso de pertencimento a esses locais nem sempre esteja presente em seus moradores. No caso da periferia, seus moradores, não raro, não se sentem confortáveis em fazerem parte dela, seja por vergonha ou desprezo, tendo em vista que ainda são recentes as iniciativas de valorização e orgulho nesses locais (D'ANDREA, 2013). Assim, a pesquisa compreende o indivíduo periférico como aquele advindo de locais marginalizados, ainda que não tenha seu senso de pertencimento desenvolvido, pois a negação da condição periférica faz parte da complexidade que a envolve.

O termo periferia é utilizado para denominar locais distantes dos grandes centros, habitados por indivíduos historicamente marginalizados, tais como negros, homossexuais, pobres, mulheres em situação de vulnerabilidade e outros grupos que têm seus direitos desrespeitados. Aliado a isso, o vocábulo margem se refere ao espaço social em que esses indivíduos se situam, isto é, no limite externo, nas bordas, não usufruindo das mesmas benesses e *status* daqueles que estão dentro do *corpus* social físico e simbólica (D'ANDREA, 2013). Interessante perceber que questões raciais e de gênero, por exemplo, não se limitam à periferia,

mas quando elas ocorrem nestes locais estão atreladas a situações socioeconômicas precárias, o que tornam essas dinâmicas ainda mais complexas. Já que esses indivíduos são marginalizados tanto por sua questão racial ou de gênero quanto pela situação periférica.

A vivência na periferia, portanto, tece novos contornos na relação com os símbolos do afeto, da emoção, da relação com a cultura de massa, dos modos de operar a linguagem, de desenvolver o lazer, de estabelecer contato com o mundo, de desenvolver identidades, pertencimentos ou de disputa de lugares. Um mundo dentro do mundo em que há a reinvenção de modalidades artísticas, o improviso, a espontaneidade, a diversidade, o alcoolismo, a prostituição, a violência, o mercado de trabalho informal. Assim, não é possível encaixar o ambiente periférico apenas como o lugar da escassez ou mesmo o lugar da multiplicidade, pois essas das perspectivas, aparentemente excludentes, existem ao mesmo tempo em meio a tantas outras contradições. Morar na periferia se contrapõe a habitar regiões mais bem estruturadas da cidade e com melhor poder aquisitivo. É possuir uma experiência urbana calcada fundamentalmente na segregação socioespacial, com grandes deslocamentos no trajeto trabalho/moradia e na procura de serviços somente oferecidos em locais melhor estruturados. Esta experiência de segregação socioespacial, marcada fundamentalmente pelo deslocamento na cidade, situa-se na rotina de trânsito, ratificador das grandes distâncias.

Embora a população periférica seja acometida por uma infinidade de fatores históricos, sociais e econômicos que intensificam as experiências e formas de exclusão, para além dessas privações, as periferias acolhem a população desejosa por transformação e não raro apresentam expressões culturais plurais e problematizadoras. A exemplo do cinema que se apresenta como uma ferramenta possível de desnaturalização de contextos arraigados socialmente ao provocar reflexões e, conseqüentemente, mudanças na ordem social. Importante salientar que a produção periférica esbarra em suas limitações técnicas e financeiras, dificultando sobremaneira a produção cultural nas periferias. Percebe-se, que a realização artística e cultural em regiões periféricas ganha sentido e importância na mera exibição de corpos, narrativas e estéticas excluídas dessas plataformas. E essa exibição por si só tem poder de transformar o próprio cinema e suas formas de representação.

CINEMA PERIFÉRICO: TENTATIVAS DE DEFINIÇÃO

O termo terceiro mundo foi cunhado na França, nos anos 50, e faz alusão ao primeiro mundo capitalista e ao segundo mundo socialista, assim como aos países

subdesenvolvidos. O conceito tem por objetivo construir uma unidade em torno de nações subjugadas pelo capitalismo ao destacar as diferenças entre essas divisões (PRYSTHON, 2009). O termo era, de certa forma, uma rejeição aos paradigmas ocidentais de sociedade, vinculada às teorias de descolonização e às denúncias anti-imperialista. A unidade terceiro mundista possibilitaria uma atuação ativa na ordem internacional, combatendo essas disparidades, perspectiva que teve repercussão não só política, mas também cultural. A repercussão das ideias terceiro-mundistas (e todas as suas implicações) foi a base de constituição do terceiro cinema (PRYSTHON, 2009). Em seu cerne está a transformação da sociedade pela conscientização, por isso, opta por abordar temas como pobreza, opressão social, violência urbana das metrópoles, recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos. Embora apresentem características semelhantes, os praticantes do terceiro cinema se recusam a adotar um modelo único ou se transformarem em um “estilo” (PRYSTHON, 2009).

No Brasil, Glauber Rocha foi um dos que mais trabalhou a ideia de Terceiro Cinema. No seu manifesto *Eztetyka da Fome* (1965) defende que os países tidos como subdesenvolvidos deveriam construir o cinema a partir de si mesmos, não tendo vergonha de suas estéticas, narrativas e imagens. O autor destaca que “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino”, pois o cinema de terceiro mundo tem vergonha de si mesmo, de sua estética, de seus problemas sociais, como se eles ilustrassem um demérito de seu próprio povo e não o resultado histórico de um processo colonial (ROCHA, 2004). No Terceiro Cinema, os tradicionalmente excluídos são colocados no centro, uma atitude de rebeldia, não apenas estética, mas política e social. Na América Latina, o cinema de terceiro mundo teve alguns expoentes, tais como Fernando Solanas e Octavio Getino, na Argentina; Jorge Sanjinés, na Bolívia.

Ao longo da década de 80, a noção de Terceiro Cinema foi gradualmente perdendo lugar (tanto nas salas de exibição, como na própria pesquisa na área de cinema e audiovisual). Foi a partir desta década que se questionou com mais ênfase a validade do termo, por meio dos Estudos Culturais e do pós-colonialismo. Já na segunda metade dos 90, houve ressurgimento de muitas das questões ligadas ao imaginário político-

social do subdesenvolvimento. Dessa vez, mais regional com a representação de aspectos políticos e sociais da periferia. As tendências de exibição exótica e excêntrica do periférico e do marginal também se intensificaram (BHABHA, 2013). No ponto de vista teórico, um dos elementos mais essenciais no campo cultural foi o descentramento, não apenas territorial, mas identitário, geográfico, cultural (PRYSTHON, 2009). O impacto desses processos redimensiona o papel da periferia, das margens e do terceiro mundo na história. E provoca uma discussão também no cinema com o estabelecimento de estéticas cinematográficas alternativas.

CINEMA DE BORDAS

A denominação “de bordas” foi cunhada por Bernadette Lyra, escritora, professora e teórica do cinema, e faz referência a um campo do cinema bastante heterogêneo (LYRA, 2009). Ele apresenta certas características específicas que o distinguem de outras práticas cinematográficas, sobretudo pelas especificidades da produção e circulação, quase sempre situadas às margens, seja do sistema industrial puramente cinematográfico, seja dos circuitos exibitivos de arte. O cinema de bordas possui variantes e oscilações em pelo menos três estratos (que se intercambiam e se comunicam): a) filmes comerciais, produzidos com a única finalidade de atingir o mercado em larga escala, que quase sempre trazem pessoas famosas da televisão no elenco; b) filmes realizados com a explícita intenção de parecerem subculturais, tal como o *trash*, o *kitsch* e a outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica; c) filmes produzidos por sujeitos sem formação acadêmica, moradores de cidades pequenas ou das periferias das grandes capitais, com uma estrutura de produção e de exibição audiovisuais precárias, articuladas sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os poucos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores. Lyra alerta que essa divisão tripartida é apenas para efeito didático, pois na maioria das vezes nenhum dos tipos de filmes existe em estado puro (LYRA, 2009). Trata-se, portanto, de um modelo de resistência audiovisual, que se situa às bordas culturais e econômicas.

A pesquisa se fixará especificamente nas obras descritas no item c, em que a autora denomina de cinema de bordas periférico. Nele, encaixam-se produções que ficam numa faixa de transição entre as culturas populares (reconhecidas como folclore) e aquelas tidas como de baixo orçamento, todas realizadas longe dos grandes centros, geralmente por produtores sem formação acadêmica. O cinema de bordas periférico abrange, portanto, as produções realizadas nas periferias dos grandes centros, embora não se confunda com cinema geralmente denominado “de periferia”, pois o último tem, na maioria das vezes, o intuito de protesto ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes centros. Enquanto o cinema de bordas periférico se debruça sobre filmes de conteúdo voltado ao entretenimento sem pretensões artísticas, de protesto, ou de conteúdo mais denso, mas aqueles voltados para o “comportamento trivial do lazer e os contratos da cultura midiática e massificada de agora” (LYRA, 2009, p.9).

Lyra define o cinema de bordas periférico não apenas pelos locais interioranos e suburbanos de produção e circulação, mas pelo fato desses filmes não trazerem a chancela dos críticos de arte ou da indústria. De forma geral, os realizadores interioranos, suburbanos e autodidatas, sem nenhuma formação acadêmica, tentam mimetizar filmes de gênero já vistos por eles, apenas adaptando as situações trazidas na narrativa às características regionais dos locais dos quais vieram. Essas obras criam seu próprio circuito de legitimação, pois visam, primordialmente, espectadores de sua região, que são as pessoas da comunidade em que são produzidos, em geral os familiares e amigos próximos ao diretor e a sua equipe. Já que essas obras são realizadas, sobretudo, com o auxílio desses mesmos familiares e amigos, sendo dirigidos a um público específico e participante de todo o processo que assistem e nele se reconhecem.

Um realizador de filmes periféricos de bordas filma histórias com sua gente para que sejam vistas e entendidas também pela sua gente. As exhibições são feitas em telas improvisadas em campos de futebol, igrejas, escolas ou mesmo em paredes. Na vida cotidiana, esses realizadores exercem profissões bastante distantes das de cineasta. São pedreiros, serralheiros, agricultores, camelôs, bombeiros, artesãos e outros

profissionais de baixa renda e baixa inclusão social. Alguns analfabetos ou semialfabetizados.

O cinema de bordas periférico pode ser exemplificado na obra de Afonso Brazza, bombeiro militar e cineasta do Gama, cidade satélite de Brasília. Brazza realizou seus próprios filmes nos finais de semana. Brazza era autodidata e não era totalmente desconhecido do meio artístico nem da crítica cinematográfica. Notabilizou-se como o “Rambo do cerrado” porque seus filmes continham ação, mortes, lutas e cenas de banguê-banguê. Em todas as suas produções, foi roteirista, compositor, diretor, ator, fotógrafo, montador. Seus filmes variam entre os gêneros *western* e policial, que, partindo de um roteiro prévio, se valia dos elementos desses dois gêneros. Porém, incorporava ou modificava as estruturas tradicionais de acordo com suas próprias referências. A quebra de regras eram apenas apropriações e misturas de trechos de filmes vistos, de músicas e de cenas copiadas de outras obras que deram a seus filmes características próprias.

CINEMA DE PERIFERIA

151

O cinema de periferia está associado à produção de filmes que trazem em suas estéticas e narrativas discursos mais politizados quanto à questão periférica, feitos por realizadores e realizadoras advindos destes locais. Houve uma ascensão deste tipo de obra, sobretudo, no início do anos 2000, em razão da conjunção de três fatores básicos: a organização dos movimentos sociais urbanos e sua crescente articulação com as questões da comunicação social com foco em comunidades pobres; 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 (ZANETTI, 2010).

A possibilidade da realização cinematográfica com conteúdo político crítico por sujeitos periféricos se torna uma fissura, contraponto, conflito que reflete pequenas insurreições diante do imaginário dominante e do próprio sentido social da periferia como território urbano (ZANETTI, 2010). Na perspectiva autoral desses realizadores, a periferia se torna plural e diversa, torna-se *periferias* e ganha atores sociais concretos.

Por meio deles, novas formas de viver o cotidiano da periferia são introduzidas nos imaginários sociais. Surgem novas práticas estéticas para aprimorar as interrogações a respeito dos outros, deles mesmos, enquanto sujeitos periféricos, e da própria cidade.

Essas narrativas da diferença podem ser visualizadas na produção audiovisual recente que têm o território da periferia como fonte primeira de sua criação artística e cultural. Para além da possibilidade de se autorrepresentar, de representar a própria realidade, ou de criar novas representações do mundo, o que se percebe é uma grande ênfase na utilização do audiovisual como instrumento de produção discursiva e de posicionamento na esfera pública. É nesse sentido que muitos desses realizadores consideram-se artistas militantes, engajados numa causa que tem relação direta com o lugar de onde falam (ZANETTI, 2010). O que se percebe é a existência de um movimento (não necessariamente unitário e coeso) que busca a ampliação dos espaços de produção e visibilidade. Ao promover a circulação de diferentes perspectivas sobre o contexto das periferias, evitam-se imagens reducionistas e/ou estereotipadas acerca desses espaços e seus moradores.

A produção audiovisual periférica é fomentada por meio de oficinas em periferias (ou regiões de alto índice de vulnerabilidade social) e resultam em um conjunto de obras audiovisuais, muitas das quais exibidas em festivais e mostras. As oficinas de audiovisual têm por objetivo capacitar profissionalmente os participantes e fornecer maior contato com a linguagem audiovisual, combinando propósitos educacionais e sociais. A partir desses trabalhos, podem surgir sujeitos sociais capazes de ocupar (e criar) espaços de produção simbólica por meio da linguagem do audiovisual.

Festivais de cinema voltados para o cinema realizado na periferia, a exemplo do Visões Periféricas e do Cine Cufa, funcionam como indicativos tanto da valorização de espaços representativos de uma diversidade cultural ainda pouco explorada, quanto de um aspecto aglutinador capaz de atribuir uma identidade coletiva mediante a ideia de pertencimento (ZANETTI, 2010). Os organizadores desses festivais justificam a necessidade de eventos específicos pela dificuldade que os realizadores periféricos

enfrentam para exibirem seus filmes. A seleção dos filmes, portanto, obedece a critérios baseados na origem do realizador e seu vínculo com a periferia.

O cinema de periferia, em geral, traz seus moradores como protagonistas e esses espaços considerados marginalizados como território central de suas narrativas. Nesses filmes, os sujeitos periféricos são ativos no processo de produção de um discurso próprio e de novas formas de representação artística em que a autorrepresentação é tomada como condição básica e principal aspecto de caracterização desses produtos audiovisuais. Além disso, o conjunto dos textos dos festivais e projetos sociais dedicados à produção audiovisual das periferias traz, em geral, um discurso mais enfático sobre as possibilidades de ação e as potencialidades dos indivíduos e coletivos desses espaços (ZANETTI, 2010). O cinema de periferia é caracterizado por uma nova ordem cultural e artística, que tem por objetivo colocar esses sujeitos periféricos não apenas como personagens, mas também como realizadores, contadores de suas próprias narrativas e estéticas.

CINEMA SOBRE A PERIFERIA

153

O cinema sobre a periferia tem como característica central o olhar do outro, é o cinema realizado por diretores e diretoras não pertencentes a estes lugares, mas que constroem estéticas e narrativas a partir deles. A tradução da periferia para as telas do cinema remete ao imaginário do lugar da pobreza, da ignorância, da desordem, da violência. Surgem paisagens (periféricas) feias, sujas e repletas de violência que reproduzem o caos, a degradação territorial e a degradação do humano. Entretanto, os conflitos socioculturais são dissociados, esvaziando o cinema do sentido de decodificador do mundo sensível (BARCELLOS, 2007). A lógica da espetacularização do real se reproduz quando se trata de naturalizar as desigualdades socioespaciais. Periferias passam a ser tratadas como territórios sem ordem, sem lei, sem moral e sem cidadania. Trata-se de uma leitura de caráter sociocêntrico que desqualifica e recusa a existência do outro e, no limite, impõe seu apartamento de qualquer convivência (BARCELLOS, 2007). Pode-se, então, questionar o quanto essas representações cinematográficas reforçam a ideia de confronto entre os civilizados e bárbaros (que

ocupam o alto dos morros) que se encontram somente em uma exótica e estereotipada representação e não como parte da mesma cidade (BARCELLOS, 2007).

A periferia foi representada pelo cinema nacional de modo romantizado desde sua primeira aparição nas telas por meio do filme *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro, em 1935. Tendência que se manteve nas tão conhecidas obras de Nelson Pereira dos Santos, tais como *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957); e no também consagrado *5 Vezes Favela* (1962), de Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos Farias. Esvaziando e/ou suavizando o contexto sociopolítico da época, em que a periferia era retratada como um lugar de gente pobre, trabalhadora, que buscava sobreviver, principalmente através de muito trabalho. Poucos são os diretores/autores que produzem novas estéticas e narrativas sociais nesta época. Em que o cinema sobre a periferia não acaba recaindo no folclore, no exotismo, no didatismo ou no paternalismo.

Com o fim do regime militar e da censura, na década de oitenta, vieram à tona as transformações ocorridas na sociedade brasileira: a industrialização, a expansão urbana dos grandes centros, o avanço nos meios de informação, o empobrecimento e o aprofundamento das desigualdades sociais. A periferia passa a ser retratada, no cinema, como o lugar da ausência de garantias legais, de equipamentos e serviços públicos, de condições básicas de vida. Dessa época, o filme *Pixote – A Lei do mais Fraco*, de Hector Babenco (1981) retrata essa periferização da cidade e a falência das instituições criadas para atender a população pobre. As representações da periferia passaram a vincular e reproduzir a ordem hegemônica da mídia onde violência, armas, perigo, tiros e inserção, estavam a todo momento presentes nos espaços populares (BARCELLOS, 2007). As periferias passam a ser vistas como um espaço à parte da cidade, com seus próprios códigos e leis onde tanto documentários quanto filmes de ficção tentavam mostrar a ausência do Estado. *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles é o filme símbolo dessa geração do cinema.

Ao se entrar em contato com essas obras não se tem a ideia de que elas são apenas uma interpretação da periferia, de modo que ninguém conseguiria produzir um retrato fiel dela, até porque a periferia tem muitas faces. Assim, os filmes não escapam

de transmitir sempre uma versão do real e acabam reproduzindo as ideias vigentes em seu próprio tempo. E talvez essa realidade complexa não caiba mesmo dentro de um filme como algo pronto e acabado, mas apenas pequenas partes desse todo. Ainda assim, as periferias acabam se tornando iguais nos discursos dominantes (BARCELLOS, 2007).

As representações concebidas da periferia negam, a priori, a alteridade, a diferença e contribuem para o aprofundamento das desigualdades socioterritoriais expressas nas metrópoles brasileiras (BARCELLOS, 2007). As contradições sociais são caracterizadas como uma condição de lugar, e não como um modo de relações inerentes a uma sociedade. Criam-se estereótipos que reduzem as periferias à pobreza, ao crime e a violência, como estes fossem as marcas identificadoras daquilo que está à margem do centro, da cidadania e da legalidade (BARCELLOS, 2007). Assim, os territórios populares são representados e tratados de modo unilateral, pois os estereótipos reforçam apenas uma característica do objeto, negando-lhe toda complexidade que lhe é própria.

PROBLEMÁTICAS NO CINEMA PERIFÉRICO: O HIPERRREALISMO, A AUTORREPRESENTAÇÃO E OS MEIOS DE PRODUÇÃO NA PERIFERIA

Uma outra questão bastante pungente no tocante às temáticas periféricas é o hiper-realismo. O termo foi inspirado em Jean Baudrillard (1991), no que ele chamou de simulacro, em que a simulação fabrica objetos sem referência no real, pois é feito para ser uma forma aperfeiçoada daquilo que existe de fato, feito com o objetivo de agradar sujeitos específicos. Segundo Baudrillard, “O que toda uma sociedade procura ao continuar a produzir e reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que esta produção material é hoje, ela própria, hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). A realidade cotidiana, política, social, histórica, econômica está, desde já, incorporada à dimensão simuladora do hiper-realismo. Isso significa que os indivíduos se tornaram ao mesmo tempo atores e plateia de um grandioso e ininterrupto espetáculo.

O hiper-realismo estaria presente no cinema em relação à periferia quando as imagens trazidas para a ilustrar fossem aquelas desejadas pelo público e não as várias

possíveis que podem ser encontradas nesses lugares. Isso porque os imaginários já consolidados, ainda que unilaterais, parecem mais reais que tanto outros possíveis que também são reais, mas diferentes daquilo que é esperado. A representação unilateral de um objeto faz com que estereótipos sejam consolidados a ponto de algo somente ser identificado consigo mesmo dentro de signos bastante específicos. E tudo que lhe é distinto desta imagem consolidada, ainda que real, é imediatamente rejeitado por não corresponder ao que se espera deste objeto (TEIXEIRA, 2012). O que pode ser observado nas mídias de massa e nas produções voltadas ao consumo, em que novelas e comerciais de TV trazem representações consolidadas do que é família, amor, infância, a ponto dessas referências se tornarem mais reais que as diversas formas existentes de as vivenciar.

Culmina-se em uma simulação de algo, que não tem apenas uma maneira de ser/estar no mundo, mas que se exibido de determinada maneira convence mais a quem está assistindo. Não basta consumir algo da forma que ele o é, mas consumir algo dentro daquilo que o indivíduo imagina que aquele objeto deveria ser. É a incompletude do ser humano que produz imagens para realizar o desejo, o sonho.

O aumento dos índices de violência, como resultado do empobrecimento social, passou a ser extremamente explorado nas mídias por ser desejado pelo público. Um cinema no qual as personagens são fundidas a um emaranhado de imagens sobre a miséria representada não como problema social, mas como cenário propício à criação da mercadoria cinematográfica brasileira (TEIXEIRA, 2012). Adequando-se aos padrões técnicos do cinema tecnológico de imagens bem definidas, “assimilando elementos criados em outras épocas – filmagens fora de estúdio e câmera na mão – jovens traficantes são alçados a condição de *gangsters* desglamourizados, e a polícia violenta em *cops*” (TEIXEIRA, 2012).

A encampação da esfera da cultura pela economia é um fenômeno que transfere e limita a potencialidade crítica do cinema à lógica da mercadoria. Cabendo questionar como esta dinâmica influencia na absorção de temáticas que giram em torno da violência urbana. O quanto a procura por obras que têm a violência como cerne, sobretudo, dentro do ambiente periférico faz com que as obras que tenham esse lugar

como cenário a tragam sempre dentro desse viés, já que muitas vezes é o próprio mercado que determina o padrão estético e narrativo que será trazido nas obras.

Os filmes atuais omitem a presença de trabalhadores para assim forjar a predominância de traficantes e outros foras da lei, para que os cenários violentos desejados pelo público sejam trazidos (TEIXEIRA, 2012). Voltado para o lucro e se furtando a uma interpretação sistêmica das transformações sociais, trata de abordar a violência como um fenômeno em si mesmo, dotado de autonomia. Em um contexto de despolitização das artes, o objetivo da conquista de mercado transformou a violência no principal elemento do produto cinematográfico. O cinema do espetáculo responde à demanda de mercantilização da vida com reduzida consciência crítica. Ao retratar a violência nas periferias, muitas vezes apenas descreve em sua superficialidade mais evidente, transformando a tragédia social em espetáculo para o consumo das massas. Desse modo, respondem a um tipo de demanda da própria sociedade brasileira, desejava de ver mais imagens deste local tão exótico, como é para o centro a periferia.

Dessa forma, os filmes realizados na periferia ou sobre a periferia seja por questões mercadológicas, seja para agradar ao público a qual o filme se destina, ou simplesmente para se enquadrar dentro daquilo que se espera de um filme periférico adotam uma estética hiper-realista, em que simulam a si mesmos, apresentando os signos que são esperados. O hiper-realismo estaria presente na exibição de imagens mais de forma a satisfazer o imaginário do espectador que de fato tentar se aproximar do real, já que muitas vezes a realidade pode ser bem diversa e menos convincente do que se espera.

AUTORREPRESENTAÇÃO

Pensar sobre cinema nas periferias envolve um conjunto de questões inerentes a esta temática tão plural. A necessidade de grupos historicamente marginalizados em contarem suas histórias sem o intermédio de outros realizadores trouxe reflexões sobre autorrepresentação e lugar de fala para o cerne do debate. Em décadas anteriores, as produções cinematográficas associadas à periferia abordavam, sobretudo, a

desigualdade social, lançando um olhar crítico sobre a crescente urbanização e industrialização do país, ao mesmo tempo em que valorizavam a cultura popular.

Nesse período, os filmes sofreram fortes influências do neorealismo italiano. Essa corrente acreditava que os filmes não poderiam ter interferência na realidade retratada, utilizando atores não profissionais, filmagens fora do estúdio, pouco uso de artifícios de edição, produção independente e de baixo orçamento. As obras, embora abordassem temáticas periféricas, a exemplo de *Também Somos Irmãos*, de José Carlos Burle (1949), traziam diretores fora do contexto periférico que estavam retratando, portanto, uma realidade a qual não pertenciam. Na época, essa questão não era suscitada e passou a ser pauta de debate muitos anos depois quando o tema autorrepresentação passou a ser mais amplamente debatido. Momento em que o afastamento do diretor em relação ao sujeito fílmico e sua relação com o objeto e com o espectador passaram a ser questionados. Jean-Claude Bernardet salientava que a produção cinematográfica no Brasil era basicamente feita por jovens da burguesia e que em uma sociedade desigual, como a brasileira, o pobre ou periférico pode ser definido como aquele que não filma (BERNARDET, 2003).

Segundo Ismail Xavier, até a década de 80, houve uma crítica dialética da cultura popular, marcada pela presença da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas (XAVIER, 2012). Posteriormente, houve um gradativo deslocamento para uma compreensão antropológica, tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia a resistência cultural e a afirmação essencial da identidade frente à dominação (XAVIER, 2012). Também nessa época, surgiram primeiras experiências de uma autorrepresentação com curtas documentais que buscaram promover o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso. Tentativas e propostas para que o sujeito periférico se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria experiência (XAVIER, 2007).

Na contemporaneidade, o lugar de fala tem tomado boa parte da reflexão acerca das produções periféricas ou vinculadas às minorias de forma geral. Gloria Jean Watkins, teórica e ativista social, mais conhecida sob o pseudônimo bell hooks, nome

inspirado em sua bisavó Bell Blair Hooks, citado aqui em letra minúscula por vontade da própria autora que acreditava que isso daria destaque à obra em detrimento da autoria. Hooks focou seus estudos na discussão de raça, gênero e as relações opressivas dentro do sistema capitalista. Hoje, é uma das maiores estudiosas das questões raciais, de gênero e de educação. Hooks apontou que o feminismo, de forma geral, “focava em um grupo seletivo de mulheres brancas, com ensino superior, de classes média e alta, centradas em ideais românticos de liberdade e igualdade” (HOOKS, 2013). Hooks defende o feminismo interseccional, optando por um recorte entre as opressões de gênero, classe social e raça como forma de compreender e lutar contra o sistema de dominação. “É o reconhecimento que as mulheres não são exploradas da mesma forma, cada uma tem sua luta particular, por isso a necessidade de fazer recortes segundo os lugares de fala.” (HOOKS, 2013).

Assim, o lugar de fala não serve para a imediata deslegitimação de discursos – mas sim para o reconhecimento de que eles são construídos a partir de certas realidades próprias dos grupos sociais que os enunciam. Assim, todos têm lugar de fala – mas isso não significa que todos têm igual acesso a espaços discursivos privilegiados, nem que produzem conhecimentos a partir de perspectivas neutras ou descoladas de seu ambiente social. O senso comum muitas vezes confunde lugar de fala com autoridade de fala, como se só quem vivesse uma experiência pudesse discutir os aspectos que a circundam. Esse tipo de postura, desautorizaria qualquer sujeito externo a discutir situações, contextos e problemáticas referentes a contextos aos quais não pertencesse de modo a restringir o debate plural, que, nesse caso, só seria legítimo se acontecesse entre iguais. Ocorre que o lugar de fala não se confunde com autoridade de fala. O último somente esclarece que o debate fica mais rico quando relatado por sujeitos diretamente afetados pelo tema. O que de nenhuma maneira implica na exclusão de outros indivíduos que desejam também enriquecer o debate. Assim, o debate acerca da autorrepresentação permite ao sujeito periférico finalmente se tornar narrador de suas próprias estéticas e histórias, o que lhe foi historicamente negado.

O sujeito periférico ao filmar algo dialoga com memórias, ideologias e subjetividades, determinados pelos contextos socioculturais em que se encontra. A

autorrepresentação fornece meios para entender sobre como esse indivíduo se vê, como se relaciona com o meio e como busca ser visto, a partir da interpretação desse jogo performativo das representações sociais. Do mesmo modo, possibilita comparar as tensões existentes com as diferentes representações mais usuais sobre essa realidade nos meios de comunicação. Nesse caso, pode-se perceber as distintas influências recebidas, examinar os processos que estão por trás dessa produção hegemônica, suas relações de poder e correspondências com a representatividade, política e social. Assim, a autorrepresentação por meio do cinema pode trazer novos detalhes sobre os diferentes sujeitos, já que possibilita o contato com uma ampla percepção que envolve indivíduo, grupo e sociedade que possibilitam que sejam lidos nas entrelinhas mais do que aparece à primeira vista.

MEIOS DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NA PERIFERIA

O uso do vídeo e as reflexões em torno da comunicação audiovisual se estabelecem no Brasil mais intensamente a partir dos anos 2000, com a popularização do cinema digital, porém ganhou impulso nos últimos anos devido à expansão das tecnologias digitais de captação, edição e exibição de imagens (D'ANDREA, 2013). Como resultado, “há 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” (D'ANDREA, 2013).

De certa forma, essas obras, mesmo que precariamente, contribuem para um alargamento dos territórios da produção e difusão de discursos existentes na sociedade. Ocorre, “um deslocamento do sujeito/produtor no campo da comunicação social que, com mais frequência, passa a “coincidir” com seu próprio objeto de observação” (D'ANDREA, 2013). O cinema digital oportunizou a capacidade produtiva das regiões periféricas por baratear/facilitar a realização de cultura nesses locais. As periferias começaram a experimentar outra forma de contar histórias: se antes o *rap* e o *funk* eram os porta-vozes de uma significativa parcela de moradores dos espaços periféricos tais

manifestações musicais passam a dividir espaço com a produção audiovisual (D'ANDREA, 2013).

Segundo Pierre Bourdieu (2006), sociólogo francês, quanto maior a autonomia de um campo específico, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes, pois estes dependem menos de uma estrutura já instituída ou de hierarquias pré-estabelecidas, gozando de certa liberdade de posicionamento. Para o referido autor, “O grau de autonomia do campo tem relação com os processos de acumulação de capital simbólico, e irá determinar a postura dos agentes que atuam neste campo.” (BOURDIEU, 2006, p.79).

Pode-se situar a produção audiovisual de periferia como sendo uma parcela da produção audiovisual independente no contexto brasileiro. Embora muitas vezes atrelado a instituições e projetos sociais, o cinema de periferia, enquanto produto, em geral, se incorpora ao conjunto de trabalhos considerados independentes (ZANETTI, 2010).

Segundo decreto que regulamenta a lei que cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual no Brasil, uma obra audiovisual independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre ela, “não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura” (ANCINE, 2007). A não existência de vínculo ou associação com empresas difusoras ou transmissoras é um fator definidor de uma obra independente, “categoria” que tem se ampliado cada vez mais neste setor devido ao aumento do número de empresas produtoras de conteúdo audiovisual, para o cinema, televisão, *Internet* e aparelhos celulares.

O conceito de independente também pode conotar autonomia, não sujeição, que no caso do audiovisual se refere às regras do mercado ou às imposições editoriais das empresas de radiodifusão e, atualmente, das plataformas digitais de *streaming*, além de maior controle sobre os direitos patrimoniais das obras produzidas (ZANETTI, 2010). O cinema de periferia, embora seja independente em relação às instâncias de

exibição, pois suas obras geralmente têm livre circulação, se caracteriza por uma autonomia reduzida em relação às instâncias de produção. Isso porque, apesar do processo de produção ter se tornado relativamente mais acessível, o cinema de periferia, na maior parte das vezes, ainda está atrelado a algum tipo de instituição, sejam ONGs, associações, fundações ou pontos de cultura, que possibilitam o acesso dos jovens aos equipamentos e a uma capacitação técnica através de oficinas de inclusão audiovisual.

Em paralelo, surgem também coletivos e movimentos independentes, descolados destas instituições, como decorrência mesmo do processo de formação contínua de novos realizadores (ZANETTI, 2010). Esses se descolam nas instituições originais à medida que adquirem maior capital simbólico e passam a atuar por conta própria. “Seus integrantes passaram por oficinas de inclusão audiovisual e depois constituíram coletivos autônomos, produzindo vídeos de forma colaborativa e descentralizada.” (ZANETTI, 2010).

As periferias passam de personagens, que por décadas causaram (e ainda causam, de certo modo) um intenso fascínio entre documentaristas, a contadoras de sua própria história. Contudo, esse movimento não se dá por rupturas que estabelecem nítidas separações entre “a periferia como personagem” e “a periferia como produtora”. Os moradores de periferias transitaram entre esses dois polos, pois mesmo passando a realizar filmes não deixaram de ser personagens (D'ANDREA, 2013).

Assim, os fatores que permitiram o surgimento da produção audiovisual periférica estão ancorados: nas políticas culturais empreendidas, tanto no âmbito municipal quanto federal; no desenvolvimento das tecnologias digitais, que permitiu o acesso aos meios de produção e, por fim, nas novas propostas de políticas de representação, que tentam se distanciar da ideia dos espaços periféricos como locais exclusivos de insegurança, perigo e violência.

Os sujeitos periféricos são inseridos na produção audiovisual, sobretudo, por meio de oficinas realizadas 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” (ZANETTI, 2010). 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.

Garantido, mesmo que minimamente, as condições de criação desses produtos, como fazer para que sejam vistos, 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. Assim, muitos desafios ainda permanecem, e a democratização aos meios de exibição talvez seja o mais problemático na contemporaneidade.

CONCLUSÕES: UM ENSAIO DE CONCEITUAÇÃO DO CINEMA PERIFÉRICO

A pesquisa se propôs a refletir os cinemas realizados nas periferias, buscando compreender, primeiramente, quais elementos compõe as noções de periferia e sujeitos periféricos. Para, em seguida, analisar alguns conceitos já existentes acerca dos cinemas realizados nesses lugares e as complexidades que o envolvem, tais como: hiper-realismo, autorrepresentação e meios de produção audiovisual na periferia. Destarte, o artigo passa agora a propor um conceito em torno do cinema realizado nas periferias, aqui chamado de cinema periférico.

O caminho percorrido para a elaboração deste trabalho levou a reflexões sobre um cinema brasileiro que não está nas salas comerciais, que ainda não está disputando espaço no mercado tradicional exibidor. Um cinema impreciso de ser conceituado, formado por filmes muito distintos entre si. Em comum, compartilham a posição periférica em relação a um centro do cinema brasileiro, aquele que se faz dentro dos “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados” (ZANETTI, 2010). As diferenças são inúmeras e revelam a pluralidade do cenário audiovisual periférico que, ora se aproxima da identificação de cinema independente ora com o amador, muitas vezes apontado como militante.

Geralmente produzidos por realizadores organizados coletivamente em estruturas menos hierarquizadas de produção, quando comparadas ao cinema institucionalizado. Seus realizadores se articulam em rede e compartilham experiências entre si, colaborando uns com os outros para a realização das obras. Os filmes circulam principalmente em mostras, festivais, cineclubes, apontados como estruturas fomentadoras desse cenário e espaços de diálogo e trocas de experiências (ZANETTI, 2010). Os filmes surgidos dessa articulação contam com pouco ou nenhum recurso financeiro do Estado, buscando formas alternativas de sustentabilidade.

Periferia foi originalmente um termo que designava um estigma. Dentro de uma realidade urbana marcada pela segregação, definia negativamente um espaço em relação ao que ele contrastava: o “centro”. Ao longo das últimas décadas, porém, o sentido de “periferia” sofreu importantes deslocamentos. Reapropriado, primeiramente, por movimentos sociais e, em seguida, por grupos artísticos e culturais, o vocábulo periferia passa aos poucos a ganhar uma conotação afirmativa como a marca de um pertencimento coletivo fundado no orgulho, na resistência e na criação. Na grande mídia, porém, inclusive no cinema, as periferias urbanas são, ainda, muitas vezes retratadas como espaços “outros”, que podem ser tanto violentos e ameaçadores, quanto exóticos, burlescos ou *kitsch*.

O filme periférico não deve restringir sua exibição aos lugares periféricos, aos espaços destinados apenas à exibição de filmes periféricos, já que um filme realizado na periferia pode ser entendido como filmes brasileiros contemporâneos que compõem o cenário de produções audiovisuais como qualquer outra. O cinema de periferia abriga produções diversificadas em temas, narrativas e estéticas, sendo que denominação periférica se dá pelo vínculo geográfico e simbólico existente entre elas.

Inegável, entretanto, que há uma tendência que esses filmes apresentem uma crítica à desigualdade brasileira, em seus mais diferentes níveis como um denominador comum. Isso porque muitos realizadores periféricos entendem o cinema como uma ferramenta de emancipação por meio de práticas simbólicas que envolvem a difusão e a partilha de representações mais plurais, em que se articulam conceitos de diversidade cultural, identidades coletivas, protagonismo e visibilidade.

O cinema realizado nas periferias valoriza o pertencimento dos realizadores em relação as suas comunidades. Há, portanto, um tipo de reconhecimento mútuo que pressupõe o cultivo de identidades partilhadas por meio de locais de origem, atividades artísticas em comum (como a própria produção audiovisual, por exemplo) ou movimentos culturais específicos (como é o caso do *hip hop* e do *funk*). Grupos de identidade cultural muitas vezes dão aos membros um senso de segurança e pertencimento ao representarem modos de vida que se baseiam em aspectos culturais relativos a eles.

O artigo trouxe algumas concepções, tais como do cinema de bordas periférico, que engloba as produções realizadas nas periferias dos grandes centros, embora não se confunda com cinema geralmente denominado “de periferia”, pois o último tem, na maioria das vezes, o intuito de protesto ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes centros. Enquanto o cinema de bordas periférico se debruça sobre filmes de entretenimento sem pretensões artísticas, mercadológicas, de protesto, ou de conteúdo mais denso, mas aqueles voltados para o “comportamento trivial do lazer e os contratos da cultura midiática e massificada de agora” (LYRA, 2009). Enquanto o cinema sobre periferia que tem como característica central o olhar do outro, é o cinema realizado por diretores e diretoras não pertencentes a estes lugares, mas que constroem estéticas e narrativas a partir deles. Diante das teorias apresentadas em torno da relação entre periferia e cinema a pesquisa se propõe a apresentar seu próprio conceito acerca dos cinemas realizados nesses locais.

A pesquisa construiu/articulou, então, o seguinte conceito: Cinema periférico é todo aquele realizado por pessoas advindas, não apenas como lugar de nascimento, mas de vivência, das periferias das grandes metrópoles, das cidades interioranas ou locais espacial ou simbolicamente apartados, independentemente do conteúdo ou da estética trazida em suas obras. Sendo que os sujeitos periféricos devem ocupar a função de diretor/diretora na obra, ou ocuparem a maior parte das funções de direção, tais como direção de fotografia, direção de som, montagem.

O termo cinema periférico é proposto por entender que ele abarca não só as produções realizadas nas margens das grandes capitais, mas também os filmes feitos em cidades interioranas ou por comunidades espacial ou simbolicamente afastadas daquilo que se tem como centro. Este conceito se diferencia da teoria do cinema de bordas periférico, pois ela compreende apenas as obras amadoras sem conteúdo crítico ou problematizador mais vinculadas ao entretenimento, e por isso, ignoradas tanto pelo mercado, quanto pela crítica. Enquanto o conceito de cinema periférico abarca não apenas as obras de conteúdo de entretenimento, mas também as de conteúdo político ou artístico. A pesquisa também não se identifica com o cinema de periferia, pois ele tem seu foco apenas nas obras que constroem um discurso mais crítico e politizado e o cinema periférico entende que os filmes de estética e narrativas rasteiras também fazem parte deste conceito, já que o ponto central do termo é a origem dos realizadores e não o conteúdo trazido na obra.

Assim, cineastas tais como Afonso Brazza, também seriam abarcados dentro do conceito de cinema periférico, pois embora ele não desenvolva problematizações ou conteúdo político, advém de um lugar periférico. Dessa forma, a pesquisa também se opõe aos filmes sobre a periferia, já que eles são realizados por agentes não pertencentes a esses lugares. E embora eles sejam legítimos e possam trazer a periferia em suas obras isso não os torna sujeitos periféricos, o que é o cerne do cinema periférico, ficando, portanto, de fora deste conceito.

Assim, o cinema periférico pode ser definido como qualquer obra cinematográfica realizada por sujeitos periféricos independentemente de seu conteúdo. Já que o fato de os sujeitos periféricos ignorarem seu pertencimento periférico e não problematizarem esses locais ou não se identificarem com ele faz parte da complexidade da periferia e não os retira dessa condição. Ademais, reitera-se uma exigência importante quanto ao conceito de cinema periférico é que esses sujeitos atuem como diretoras/diretores dessas obras ou ocupem a maior parte das funções de direção, tais como fotografia, som, montagem. Já que assim esses sujeitos podem transmitir suas estéticas e narrativas ainda que ignorem suas condições periféricas. E assim podem

contribuir com suas percepções para a construção do cinema enquanto reprodutor/subversor de imaginários.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, Daniella. G. Periferia no cinema: narrativas territoriais da periferia. In: **II Coloquio Nacional do NEER**, 2007, Salvador. Espaços Culturais: Vivências, Imaginação e representações, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BERNADET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono (Viramundo) In: **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulações e simulacros**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. **Tese** (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 12 jul. 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HALL, Stuart. **A Questão da Identidade Cultural**. ARANTES, Antonio A. (Revisão Técnica). JACINTO, Andréa B. M. e FRANGELA, Simone M. (Tradutoras). Coleção Textos Didáticos nº 18. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1995.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: WTF Martins Fontes, 2013.

KOWARICK, Lúcio. Sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil — Estados Unidos, França e Brasil, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 61-85, 2003.

LACLAU, Ernesto. Inclusão, exclusão e a construção de identidades. In: AMARAL JR, Aécio; BURITY, Joanildo (Orgs.). **Inclusão social, identidade e diferença: perspectiva pós-estruturalista de análise social**. São Paulo: Annablume, 2006.

LYRA, Bernadete. **Cinema Periférico de Bordas**. Comunicação, Mídia e Consumo (São Paulo. Impresso), v. 6, p. 31-48, 2009.

LYRA, Bernadete. **A Experiência Periférica das Bordas no Cinema**. TOMA UNO, v. 1, p. 47-59, 2017.

MARICATO, Ermínia. **Metrópole na periferia do capitalismo: Ilegalidade, desigualdade e violência.** São Paulo: Hucitec, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006. (8ª reimpr. da 5. ed. de 1994)

PAULINO, Fernando Oliveira; SILVA, Luiz Martins da (Orgs.). **Comunicação Pública em práticas.** São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico. **Revista Periferia: Educação, Cultura e Consumo**, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.

RAMOS, Murilo César e SANTOS, Suzy (orgs.). **Políticas de comunicação: buscas teóricas e práticas.** São Paulo: Paulus, 2007.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universa.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SARAVIA, Enrique. FERRAREZI, Elizabete. **Políticas públicas: coletânea.** Brasília: ENAP, 2009, pp. 21-42. Disponível em:
http://repositorio.enap.gov.br/bitstream/1/1254/1/cppv1_0101_saravia.pdf. Acesso em: 10 jul. 2019

SIMIS, Anita. **Estado e cinema do Brasil.** São Paulo: ANNABLUME, 1996.

SUBIRATS, Joan. **Análisis de políticas públicas y eficacia de la administración.** Ministerio para las Administraciones Públicas: Madrid, 1994.

TEIXEIRA, Roberto Aparecido. Representações da periferia no cinema brasileiro: do neorealismo ao hiper-realismo. 2012. 239 f. **Dissertação** (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2012. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/11449/88794>. Acesso em: 15 ago. 2019.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento.** São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZANETTI, Daniela. **Cinema de Periferia: Narrativas do Cotidiano, Visibilidade e Reconhecimento Social.** 2010. **Tese** (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Salvador, UFBA, 2010.