

| 500 | A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA REPRESENTAÇÃO DA PERIFERIA CARIOCA E O PAPEL DOS FESTIVAIS DE CINEMA NA SUA CONSOLIDAÇÃO

Cláudia Seldin, Raquel Ribeiro Martins, Rosa Richter Diaz Rocha

Resumo

No presente trabalho, será discutido o surgimento de um novo tipo de representação das periferias através do cinema contemporâneo. Serão ressaltados alguns aspectos principais do conceito de representação, sendo enfatizada, em seguida, a forte relação existente entre a cidade e o cinema, desde sua concepção no final do século XIX até os dias atuais, de modo a justificar a escolha desta modalidade representativa para a análise do espaço urbano, em especial das periferias cariocas. Será realizado, então, um breve apanhado histórico dos diferentes tipos de representação associados às periferias do Rio de Janeiro, com apoio no conceito de “espaços opacos” para auxiliar na definição do recorte de pesquisa escolhido. Será apontada como a visão destes espaços se transformou ao longo do tempo, agregando e superpondo novas imagens (exótica, perigosa e pestilenta, romântica, violenta...) até chegar ao que começa a se constituir, hoje, como um novo tipo de representação e cujo principal veículo é o “cinema de periferia”. Por fim, serão abordadas as características desta nova forma de enxergar os “espaços opacos”, sendo apresentado também um breve estudo de caso comparativo entre dois festivais cinematográficos que objetivam a visibilidade das zonas periféricas, porém com propriedades, produtores e público distintos: o “Curta Vila Kennedy” e o “Visões Periféricas”.

Palavras-chave: Cinema e cidade; “Espaços opacos”; Festivais; Periferia; Representação.

Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados. Os elementos móveis de uma cidade e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores do espetáculo, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes (LYNCH, 2010, p. 01-02).

Introdução: cidade e cultura

Com as palavras acima, Kevin Lynch introduzia em seu livro “A imagem da cidade” (2010), a ideia da importância da esfera cultural para a compreensão do espaço urbano, apresentando este como um sistema que vai além da dimensão física e incorpora a produção social de seus habitantes – responsáveis por modificar a cidade constantemente numa relação de reciprocidade. No presente artigo, aprofundaremos esta visão que busca o entendimento da cidade através da sua relação com a cultura.

Partindo da crença de que a reflexão urbanística não deve se limitar apenas ao planejamento espacial ou à análise do já construído e já habitado, procuraremos enfatizar a necessidade de considerar sempre a dinâmica do processo de construção do espaço em

tempo real, nos aproximando da ideia do filósofo e sociólogo Pierre Sansot a respeito da “poética da cidade” (1988 apud Velloso, 2004, p. 14) – um conceito que enfatiza o vínculo primordial entre o espaço urbano e os homens e “pressupõe o habitante das cidades no exercício de sua condição enquanto ser observador (*être voyant*) e ser fundador (*être fondateur*)” (Velloso, 2004, p. 14).

Para analisar esta relação entre observação e fundação da cidade, propomos o desenvolvimento, aqui, de uma análise do espaço urbano – mais especificamente das periferias urbanas – através da representação artística, em especial do cinema.

Sobre representação

O conceito de representação deve ser tratado com certa cautela, principalmente porque, conforme indica o sociólogo norte-americano Howard S. Becker (2010), ele está sempre conectado a uma descrição da realidade adequada a um objetivo ou contexto organizacional específico. Tanto sua criação, quanto sua análise está condicionada às características do grupo ou indivíduo responsável por sua produção e consumo. Por isso, o autor considera a representação artística, principalmente as de caráter audiovisual, como “relatos da sociedade” (p. 17), ou seja, um conjunto de arranjos que são produzidos como meios para outras pessoas nos falarem sobre realidades que, muitas vezes, não conhecemos – outras épocas, situações, lugares, que conformam diferentes contextos sociais, culturais, econômicos e políticos – ou, simplesmente diferentes maneiras de se enxergar nossas próprias realidades.

Neste sentido, podemos afirmar que a ideia de “troca” aparece como fator fundamental para a representação, tanto no que se refere ao intercâmbio de significados, quanto à suposição de contato entre diferentes atores – os que produzem (produtores), os que são representados e os que usam ou consomem a representação (usuários). Há, assim, uma noção de “ação coletiva” inserida na atividade artística representativa, que deve, no entanto, ser analisada cuidadosamente, uma vez que este processo implica na transformação parcial da realidade em algo visual a partir de subjetividades regidas por interesses de diferentes atores e sujeitas a diversas formas de selecionar e traduzir o real, bem como de interpretar a imagem final. O produtor torna-se, então, uma figura-chave deste processo, pois a representação é quase sempre uma função daquilo que se quer mostrar.

Sob esta ótica, o ato de representar adquire também um significado político, regido “por meio de corpos institucionais ou grupos de pressão, [pelos] interesses de sujeitos políticos” como afirmam Edgar & Sedgwick (2002, p. 286) em seu dicionário de conceitos

referentes à teoria cultural. A conexão do ato de representar com a construção de identidades e, portanto, com questões de ideologia, poder e dominação também é sugerida pelo historiador francês Roger Chartier.

Segundo Chartier (1990), as representações dependem das disposições dos grupos e classes sociais em que são criadas e, apesar de aspirarem à universalidade, acabam sempre determinadas pelos interesses daqueles que as forjam. Isso porque as representações remetem a classificações e divisões criadas para organizar nossa apreensão do mundo social, como categorias que auxiliam na percepção do real. Para o autor, os objetos são vulneráveis em sua realidade, o que torna necessária a aplicação de símbolos para fortalecer determinada interpretação perante os olhos dos outros, fazendo com que a representação se torne um potencial instrumento para a instauração de respeito e submissão. Por esta razão, as representações não são nunca neutras, implicando em estratégias para imposições de valores e autoridade. Daí a importância, como coloca Assreuy (2012), de compreender a relação entre o discurso e a posição de quem o profere, uma vez que o discurso representativo produz estratégias e táticas que vão tentar legitimar ou transformar uma dada situação.

Outro ponto importante a ser considerado é que o ato de representar implica sempre em uma descrição parcial da realidade, nunca sendo capaz de absorver a totalidade do real. O cinema, por exemplo, pode ser visto como uma maneira de falar sobre a sociedade, porém implica num processo de seleção do que vai ser representado, excluindo também “a terceira dimensão, os cheiros e as sensações táteis, e [constituindo] inevitavelmente pequenas amostras do intervalo de tempo durante o qual os eventos tiveram lugar. [...] Todo meio [de representação] exclui tudo que ocorre depois que cessamos nossas atividades representacionais. [...] Mas ninguém, nem usuários nem produtores, jamais considera a incompletude em si mesma como um crime” (Becker, 2010, p. 32). Em outras palavras, o fato das representações serem parciais em relação à realidade não constitui um problema, pois permitem a reflexão sobre o que foi representado, o debate e diferentes formas de interpretação, possibilitando o exercício de não aceitarmos apenas o que é mostrado e de compreendermos que certas representações se desfazem, outras se sobrepõem, outras se transformam, e todas são válidas de alguma maneira ao considerarmos o contexto em que foram criadas. Sob este aspecto, podemos afirmar que as representações artísticas consistem em um instrumento eficiente para a compreensão de objetos de estudo complexos, como as cidades.

Cidade e cinema

As cidades, desde que surgiram, despertam nos indivíduos que nelas habitam a necessidade de serem compreendidas. Neste sentido, são muitos os veículos artísticos, como a pintura, literatura, fotografia, teatro e cinema, que buscaram, e ainda buscam, interpretar e representar o espaço urbano para melhor entendê-lo. O cinema, em particular, se apresenta como um dos seus mais importantes meios de representação, uma forma de observação do espaço urbano, do cotidiano de seus habitantes, de seus fluxos e movimentos.

A partir da construção de narrativas, ficcionais ou documentais, através de imagens em movimento, o cinema possibilita a composição dos já mencionados “relatos sobre a sociedade” de Becker (2010) e, conseqüentemente, sobre a cidade. Essa característica de um esforço de traduzir a realidade, em especial a realidade urbana, está presente no cinema desde seu surgimento, o qual coincide com a ascensão da modernidade e o aparecimento das primeiras cidades.

Segundo Kuster (2009), a modernidade, período de bruscas mudanças em diferentes setores da sociedade e de imensa complexificação da vida, trouxe uma profunda desestabilização nos modos de ser e de viver tradicionais, e tais mudanças, assim como a cidade, necessitavam de meios para sua interpretação. O cinema foi um desses importantes veículos que procuravam construir, definir, analisar ou caracterizar esse período de incertezas. O cinematógrafo dos irmãos Lumière (primeiro aparelho que se pode qualificar de cinema), assim como outras formas anteriores de construção de narrativas compostas por imagens em movimento (como o zoótropo, o praxienoscópio, o quinemascópio...), foram artefatos que ajudaram a construir uma ideia mais atraente da modernidade e que possibilitaram aos indivíduos formular um entendimento melhor daquele momento para sua adaptação.

As primeiras imagens cinematográficas exibidas ao público, em 1895, foram imagens do cotidiano, imagens da cidade, registradas pelos Irmãos Lumière. Anos depois, a partir de 1920, começaram a surgir as chamadas Sinfonias Urbanas, filmes como “Rien que les heures” de Alberto Cavalcanti (1926), “Berlim: a Sinfonia da Metrópole”, de Walter Ruttmann (1927) e “Um homem com uma câmera”, de Dziga Vertov (1929), os quais descreviam a cidade segundo seus ritmos e fluxos, retratavam todos os períodos da vida na urbe, desde o nascer do sol ao crepúsculo. Esses filmes propunham ao homem moderno ver-se a si próprio, bem como ao seu cotidiano, auxiliando na consolidação de uma ideia de vida moderna marcada por novos ritmos e fluxos. A vida urbana deveria se desenvolver, portanto, como os filmes – como uma sinfonia. O cinema passou a funcionar, então, quase como um veículo pedagógico, possuindo um papel chave na modernidade ao contribuir para

que os homens se acostumassem e se adaptassem à aceleração dos acontecimentos, informações e novas formas de produção.

Mais de cem anos depois de seu nascimento, o cinema se desenvolveu, diversificou seus gêneros, e ainda assim, as obras audiovisuais continuam sendo uma das mais importantes formas de se falar sobre a sociedade e retratar a vida das cidades. Todo filme, seja documental ou de ficção, contém alguma observação acerca do espaço onde ocorre, alguma tradução da sociedade, como ela funciona ou é construída. Mesmo que isso não seja explícito, ao narrar a partir de imagens, os filmes estão retratando imaginários, costumes, crenças e atos que estão inseridos em um determinado momento no espaço e no tempo.

No Brasil, o que percebemos no desenvolvimento das obras cinematográficas é que as periferias sempre obtiveram certo destaque nas produções, sendo representadas de diversas formas ao longo do tempo. Tais representações condiziam com o espaço temporal em que eram produzidas e também com o olhar daqueles que se propunham a retratá-las. Como Becker (2010) e Chartier (1990) observaram, as representações artísticas implicam em uma transformação de parte do real em imagens, uma transformação que é regida por interesses de diferentes atores, os quais são sujeitos a formas variadas de selecionar e traduzir o real segundo suas visões de mundo. As representações, mesmo que aspirem à universalidade, são sempre determinadas pelos interesses daqueles que as criaram; são sempre descrições parciais da realidade. Com isso, a periferia no cinema brasileiro se formou, em suas diversas fases, através de imagens estereotipadas, caricaturadas e que hoje começam a ser rebatidas, como veremos mais a frente.

Breve histórico da representação dos “espaços opacos” cariocas

A nova forma de representação do espaço urbano que vem sendo percebida e será discutida mais adiante neste artigo remete-se, principalmente às produções e festivais cinematográficos cariocas que focalizam as favelas e periferias urbanas. Como o termo “periferia” pode implicar em diferentes interpretações, optamos por nos apoiar aqui no conceito de “espaços opacos” proferido pelo geógrafo Milton Santos (1994) para definir o recorte que estamos trabalhando.

Os espaços “opacos” são aqueles que se opõem aos espaços “luminosos”, modernizados, de rápida mobilização, dotados de infraestrutura e de uma racionalidade extrema e que representam a cidade informada. São os espaços onde habitam, circulam e sobrevivem as classes economicamente não hegemônicas, “onde os tempos são lentos,

adaptados às infraestruturas incompletas ou herdadas do passado” (Santos, 1994, p. 39) e que aparecem como “zonas de resistência”, em especial de resistência cultural. São recortes espaciais e sociais marcados pela ação, “a começar pela ação de pensar” (Santos, 1994, p. 42). É neles que observamos transformações que propõe modificar os padrões culturais homogêneos dominantes na vida urbana contemporânea.

Historicamente, a representação destes espaços sofreu transformações consideráveis. No caso do Rio de Janeiro, onde focamos nosso estudo, a necessidade de criação de uma imagem estereotipada das zonas periféricas confunde-se, muitas vezes, com a imagem das favelas, que sempre tiveram destaque em meio à morfologia urbana local. Porém, na leitura conjunta de autores como Vaz (2002), Valladares (2005), Bentes (2007) e Assreuy (2012), percebemos uma diversidade de definições e descrições referentes à representação não só de favelas, mas também de cortiços, subúrbios e periferia urbana em geral -recortes que, juntos, se combinaram ao longo dos tempos no imaginário coletivo carioca para conformar a representação do que seria o espaço marginalizado da cidade. Não é objetivo do presente trabalho debater sobre os diferentes conceitos que cercam estes recortes socioespaciais, mas sim fazer um breve apanhado das principais transformações observadas nas representações dos espaços opacos do Rio de Janeiro em diferentes momentos históricos até chegar aos dias atuais.

Neste sentido, podemos afirmar que a primeira representação de espaços opacos que identificamos na pesquisa histórica remete-se à imagem dos primeiros núcleos de habitantes em morros - embriões de favelas ao fim do século XIX -, quando este tímido recorte era tido como ambiente exótico, diferente do convencional devido à precariedade. Os habitantes das zonas nobres da cidade enxergavam os moradores dos morros como pessoas sem educação formal e com hábitos estranhos. Isso porque a população destas áreas era constituída, em sua maioria, por imigrantes e ex-escravos, com práticas culturais diferentes do padrão importado europeu que dominava os hábitos da elite local.

A forma de enxergar estas primeiras favelas logo se aproximaria à forma de enxergar os cortiços, que já marcavam a paisagem da cidade há anos, sendo alvo de duras políticas de demolição pela Prefeitura (Vaz, 2002). Essas construções subdivididas clandestinamente e onde se vivia sob condições precárias tiveram suas maiores representações nas fotografias de Marc Ferrez e crônicas de João do Rio.

À semelhança dos cortiços, no início do século XX, devido à influência do caráter higienista da reforma de Pereira Passos¹, as favelas começaram a ser apreendidas também como locais perigosos, insalubres e focos potencial de pestes. Da simples representação do exótico como diferente, passamos a observar um foco em representações essencialmente negativas e pejorativas tanto dos cortiços, como das favelas. Nesse momento, começava a surgir o estigma de indivíduos marginalizados, suscetíveis a cometer atos ilícitos e que, por isso, deveriam ser vigiados. Além de pessoas sujas e doentes, que precisavam da intervenção do governo para higienizá-las, os habitantes destes espaços agora eram vistos também como preguiçosos, chamados de malandros e acusados de não quererem trabalhar e de viverem na criminalidade. Eram tratados como boêmios, desocupados e conformados com a vida precária que levavam, sem vontade de ascender econômica ou socialmente. Podemos perceber que essa forma de representação encaixava-se com as políticas de governo que pretendiam moldar a cidade da época.

Uma transformação considerável na forma de representar esses espaços opacos viria apenas algumas décadas à frente, a partir de meados dos anos 1930 com a Era Vargas, quando vemos surgir uma imagem romantizada, bastante conectada ao seu potencial cultural. De acordo com Brant (2009), esta representação teria tido início principalmente quando artistas e intelectuais, como Sergio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Lúcio Costa, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, passaram a “buscar uma interpretação acerca da realidade brasileira, amparados em temáticas sociais. [...] A ‘cultura popular nacional’, e suas dimensões afro-brasileira, indígena, da cidade e do campo, passou a ser valorizada nas mãos desses intelectuais e artistas de expressão nacional e internacional, nas pretensões ideológicas do Estado [...] o regime de Vargas se utilizou dos meios de expressão tradicional, como o samba e o carnaval para, através deles, reproduzir determinada imagem do povo brasileiro propícia aos seus interesses de modernização do capitalismo no país” (p. 54-55). Essa manipulação dos símbolos populares, da transformação do popular em nacional pela criação de uma autoimagem celebrativa aliada à censura daquilo que era prejudicial à imagem séria do Brasil, seria denominada por Marilena Chauí de “mitologia verde-amarela” (apud Brant, 2009, p. 55).

¹ A partir de 1902, durante a gestão do prefeito Francisco Pereira Passos a cidade passou por uma das maiores transformações urbanas de sua história, através de uma série de projetos que representariam uma verdadeira cirurgia urbana conflitante com sua paisagem e herança colonial. Passos pretendia modernizar a área central, acabando com as ruas estreitas, sujas e sombrias e, como consequência desse processo, grande parte da população mais pobre foi obrigada a mudar-se para os subúrbios ou a ocupar os morros próximos, desencadeando ainda mais o crescimento e expansão das favelas cariocas.

A periferia carioca - e neste momento não só as favelas, mas também os subúrbios da cidade - passava, então, a ser retratada como o berço cultural da música popular, em especial o samba. Nessa época começavam a surgir as escolas de samba e os blocos de rua carnavalescos, fortalecendo a noção de uma cultura essencialmente brasileira nascida na periferia; e que começava a se popularizar e se expandir para o resto da cidade. Filmes como "Favela dos Meus Amores" (1935) de Humberto Mauro, e a partir do advento do cinema novo, "Rio Zona Norte" (1957) de Nelson Pereira dos Santos e "Orfeu Negro" (1959) de Marcel Camus retratam bem essa representação que perduraria até o fim da década de 1960.

A partir da década de 1970, em épocas de ditadura militar, os espaços opacos cariocas vivenciaram um momento de relativo abandono do governo, estando as políticas públicas mais voltadas para a remoção das populações faveladas e sua realocação em conjuntos habitacionais populares. Até a década de 1990, este cenário se intensificaria e, junto com um momento de forte entrada de drogas por meio de tráfico, faria surgir com força a figura do traficante de drogas como ator influente em áreas desprovidas de estrutura urbana consolidada - uma imagem que perdura até os dias atuais. O traficante se transformou, então, no chefe do morro, na pessoa que controla o cotidiano do espaço e dos moradores. Essa forma de viver num espaço sem a presença do Estado e com uma lógica interna baseada na violência se tornou interessante para a indústria cinematográfica, que passou a produzir diversos filmes mostrando a violência presente na periferia e favelas dominadas pelo tráfico armado. Podemos destacar desse modelo de representação, grandes sucessos de bilheterias, como "Cidade de Deus" (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund e a franquia "Tropa de Elite" (2007, 2010) de José Padilha, que auxiliaram a disseminar nacional e internacionalmente a imagem sensacionalizada de uma face extremamente perigosa do Rio de Janeiro.

É de extrema importância destacar que estes principais tipos de representação dos espaços opacos cariocas aqui mencionados não se limitam apenas aos períodos realçados. Uma das características mais marcantes em se tratando da análise da representação da periferia é a percepção de que estes modos/tipos de representação não são excludentes ou exclusivos. Ou seja, a periferia não deixou de ser representada como exótica, perigosa, local de malandragem, foco de doenças e da falta de higiene, berço cultural popular ao ser vista pela ótica da violência do tráfico de drogas. Estas imagens se sobrepõem, sem se anular, criando um quadro complexo de significações.

Em meio a estas diferentes significações, observamos uma predominância clara de atributos negativos, que nos indicam que o espaço e a população periférica foram historicamente estigmatizados. É precisamente a tentativa da quebra desse estigma, que vem se tornando motivação para a criação de um novo tipo de representação, cujo maior veículo vem se apresentando como o cinema produzido na periferia.

O surgimento de uma nova representação dos “espaços opacos”

Depois da grande repercussão obtida pelos filmes de grande bilheteria focados na violência, a periferia carioca passou a constituir um recorte ainda mais temido pelo resto da cidade, crescendo o preconceito contra seus moradores. Diante disso, alguns deles, indignados com esse estereótipo, passaram a investir em atividades de valorização das suas regiões de origem, com o intuito de mostrar que essas áreas não se reduzem somente à violência.

Juntamente disso, o avanço da tecnologia apareceu como facilitador de uma vontade de se autorrepresentar. É nítido que, até então, os detentores dos equipamentos audiovisuais e meios de comunicação faziam parte da elite socioeconômica, ou seja, a maior parte dos modos de representar a periferia foi historicamente realizada por pessoas externas a esses espaços, muitas vezes sem a participação dos seus habitantes. Atualmente, com a facilidade de acesso a telefones celulares, máquinas fotográficas e filmadoras, bem como à internet e outros meios digitais de compartilhamento de informações, houve uma democratização e popularização do audiovisual, possibilitando essa população a fazer seus próprios registros. Com isso, observamos, neste momento de tecnologia avançada característica do século XXI, o surgimento de uma nova representação das periferias, feita pelos seus habitantes ou por pessoas externas, cujo olhar se aproxima daqueles que ali habitam.

Podemos afirmar que essa nova representação é constituída de três tipos principais de produção: aquela feita por pessoas das próprias comunidades, com a intenção de quebrar o estereótipo de violência e de mostrar outras atividades positivas que ocorrem no local; a produção feita também por moradores, porém, sem essa intenção premeditada, apenas como uma forma despreziosa de guardar suas memórias e registrar o cotidiano do local e a relação entre os habitantes; e a produção feita por pessoas de fora da periferia, com certa experiência em audiovisual, porém com o intuito de abrir oportunidades para os próprios moradores mostrarem o funcionamento do seu espaço.

Essa nova representação, é marcada, com grande frequência, por filmes

mostrando os aspectos negativos da periferia, porém com perfil de denúncia, em especial, salientando o descaso por parte do governo sobre determinadas questões, como a infraestrutura urbana e a segurança. Também percebemos filmes que mostram atividades culturais tradicionais das comunidades, como festividades religiosas e musicais. Vale destacar que as produções não se limitam aos documentários, havendo histórias de ficção apoiadas em temas do cotidiano dos moradores. Assim, esses espaços opacos começam a deixar de serem somente áreas estigmatizadas, sendo representados como parte efetiva da cidade.

A produção da representação pelos próprios moradores dos espaços opacos nos leva de volta às considerações de Becker (2010) sobre o exercício representativo, quando o autor menciona que todos nós somos produtores e usuários potenciais de representações, dando destaque especial ao olhar do leigo ou artistas fora da corrente homogênea de representação cultural. Para ele, quando os produtores de representações não são convencionais, mesmo que suas obras não tenham muitos usuários, podem trazer soluções mais criativas para problemas comuns. Isso porque as “representações leigas são tipicamente mais atentas aos desejos dos usuários que aquelas feitas por profissionais” (Becker, 2010, p. 38). Neste sentido, ressaltaremos a importância de pesquisar um tipo de evento que vem se proliferando pela cidade com a intenção de dar visibilidade e voz a esta representação que começa a surgir: os festivais de “cinema de periferia”.

A importância dos festivais de “cinema de periferia”

Dentro desse movimento por uma nova representação dos espaços periféricos, observamos que estão proliferando os meios de divulgação dessas produções. Em todo Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro, vem se multiplicando, cada vez mais, os festivais audiovisuais de “cinema de periferia”, os quais variam em sua forma, edição, local, público, mas têm em comum o objetivo de dar maior visibilidade aos filmes oriundos das zonas periféricas ou que retratam os espaços opacos com um olhar mais próximo daqueles que ali habitam ou frequentam – um olhar e discurso que foge do comumente visto em jornais e revistas. Além disso, os festivais funcionam como um estímulo a essas produções: muitos deles, além de exibirem filmes, promovem debates e oficinas de audiovisual e edição de imagens.

Este tipo de festival também consiste num caso interessante na medida em que, nos espaços opacos da cidade, há uma enorme carência de equipamentos culturais, o que dificulta o acesso da população local às modalidades tradicionais de consumo de arte. Neste

sentido, os festivais promovem o hábito de frequentar cinemas e, estimulam além da produção, a formação de público. Mais do que isso, eles se apresentam como espaços culturais “adaptáveis”, ou seja, que não precisam ser fixos no espaço ou estarem atrelados a um equipamento cultural concreto ou a uma periodicidade constante. Podem ser produzidos em locais variados, tais como em quadras esportivas e de escola de samba, em lajes com projeções em caixas d’água, em galpões abandonados, espaços emprestados ou mesmo nas ruas. Neste sentido, sua relação com a cidade se intensifica, transformando-os em interessantes estudos de caso para este trabalho.

É por isso que nos aprofundaremos aqui em dois festivais ocorridos no ano de 2012 no Rio de Janeiro: o “Curta Vila Kennedy”, ainda em sua primeira edição, e o “Visões Periféricas”, mais estabelecido, que chegava a sua sexta edição. Estes festivais têm em comum a exibição de filmes da periferia, mas variam em suas propriedades, produtores, públicos e objetivos. Ambos surgiram como alternativas à falta de espaços para exibição dessas produções e tinham como meta propagar para o conjunto da cidade o que é desenvolvido nas áreas periféricas. Porém, são diferentes na medida em que um é produzido por profissionais renomados em oposição a outro totalmente oriundo da periferia. Nesses dois campos de observações foi acionado pelos nativos o argumento de que era necessário tornar público o que se desenvolvia nesses espaços da cidade, a fim de acabar com o estigma petrificado no senso comum que os conecta exclusivamente à violência.

A primeira edição do festival “Curta Vila Kennedy” ocorreu no começo de 2012 no conjunto habitacional homônimo, situado no bairro de Bangu, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Concebido a partir do financiamento de um edital de microprojetos da Secretaria de Cultura do Estado, sua programação foi exibida durante três dias em um dos poucos equipamentos culturais existentes na região, o Teatro Municipal Mário Lago. Seu objetivo era o de “promover a cultura audiovisual dos moradores da Vila Kennedy, bem como integrar e fomentar a troca de experiências entre moradores de comunidades periféricas”². Segundo Guilherme Júnior³ – um dos seus organizadores –, pretendia-se produzir um evento de cinema que valorizasse a Vila Kennedy e seus habitantes de maneira positiva, visto que a região é constantemente retratada negativamente pela mídia local como um local violento – visão que permeia o imaginário dos seus próprios moradores. A ideia, portanto, era

² Citação retirada do *press release* do Festival Curta Vila Kennedy. Disponível em: <<http://curtavk.blogspot.com.br>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

³ Em entrevista pessoal em 11/07/2012.

propiciar a construção de outros olhares acerca deste espaço e da sua relação com o resto da cidade.

Além disso, como na Vila Kennedy não existem salas de cinema, foi observado que não era comum o hábito de assistir filmes. Esta constatação fez com que os idealizadores focassem o público-alvo do evento em crianças e jovens, no intuito de incentivar, desde cedo, a importância do acesso à arte. Por esta razão, também foi privilegiado o formato de curta-metragem, que por ser mais breve prende a atenção e informa, além de ser mais facilmente produzido.

O evento contou com três tipos de mostras: uma competitiva, com filmes de temas variados e realizados, prioritariamente, por cineastas amadores, estudantes e pessoas engajadas em causas comunitárias; uma mostra não competitiva, também de temas variados, porém focando produções de cineastas profissionais; e uma mostra chamada “Eu Curto a Vila Kennedy”, na qual foram aceitos filmes com temas relacionados à região e produzidos através de diversos meios (como câmeras de mão e celulares), no sentido de captar a “realidade ou ficção, abordando a vida dos moradores, problemas e o cotidiano do local”⁴. Para esta mostra, os organizadores percorreram ruas e escolas da Vila Kennedy incentivando seus moradores e frequentadores a produzirem seus próprios filmes, tendo sido inclusive oferecida uma oficina de edição de vídeos na Vila Olímpica da região. Dentre os filmes exibidos, destacamos como emblemático desta nova representação o curta “Bangu Território em Transição” (2012) de Marcelo Gularte.

Nos dias de festival também aconteceram debates, exposições de fotografia e apresentações de artistas locais e de outras regiões da cidade. Como o objetivo principal era fazer um evento de exaltação da Vila Kennedy, foram convidados moradores e ex-moradores para dar seu depoimento sobre o local. Após a finalização do evento foi percebido que, apesar da lotação durante os três dias, o público presente era em sua maioria composto por pessoas não moradoras da Vila Kennedy. Além disso, apesar de terem recebido diversos filmes, a procura ainda foi considerada baixa, o que pode remeter, segundo Guilherme Júnior, a uma falta de interesse da população local por eventos culturais, já que a área é extremamente carente de ações e equipamentos deste tipo.

Somando-se ao “Curta Vila Kennedy”, destacamos também a existência de outro festival que vem atraindo público de todas as partes da cidade para a temática dos espaços opacos. Trata-se do festival “Visões Periféricas”, cuja 6ª edição ocorreu em agosto de 2012, com mostras competitivas e não competitivas que foram exibidas em centros culturais do

⁴ Idem a nota 3.

bairro nobre de Ipanema e do Centro da cidade, além de favelas na Zona Sul do Rio de Janeiro.

O objetivo do festival era mostrar para os “espaços luminosos” cariocas o que estava acontecendo nas periferias do Rio de Janeiro e de outras cidades. Idealizado por profissionais renomados da área audiovisual, o festival pretendia dar espaço para filmes que estavam fora dos grandes circuitos comerciais, sendo alguns executados por coletivos e cineclubes, e outros por artistas independentes. Como exemplo, destacamos o filme “Acadêmicos do Vidigal - O Começo” (2012) de Calucha Câmara.

Em semelhança com o “Curta Vila Kennedy”, muitos dos filmes exibidos eram curtas metragens. Já cientes da tendência de exibição deste formato neste tipo de festival, os organizadores promoveram durante o evento a oficina “Madureira vale um filme”, no bairro homônimo, com intuito de incentivar os seus habitantes a produzirem curtas metragens sobre o local. Como resultado foram feitos 21 filmes representando o cotidiano e o espaço deste subúrbio carioca.

Outro foco do festival foi a promoção de uma troca de experiências, através de debates, entre diretores já renomados, como Eduardo Coutinho⁵, e novos produtores oriundos das periferias. Uma exibição especial dos filmes de Coutinho, realizados há cerca de 20 anos atrás, nas comunidades neles retratadas tinha por objetivo incentivar a reflexão sobre as transformações ocorridas desde então, permitindo a aproximação dos habitantes com o próprio espaço em que vivem.

Assim como o festival anteriormente mencionado, o “Visões Periféricas” não conseguiu atingir um público tão significativo quanto os festivais tradicionais de cinema. Da mesma maneira, a maioria dos expectadores eram pessoas ligadas ao tema de audiovisual, da educação, além dos próprios produtores participantes. Isso nos leva a constatar que essa nova representação ainda não desperta um interesse comum de camadas significativas da sociedade, sendo seu público, por enquanto, composto por pessoas ligadas a movimentos sociais e culturais específicos.

Ainda assim, os festivais de cinema de periferia se apresentam como um caminho importante de estímulo, divulgação e exibição de tais produções que buscam construir uma imagem diferente daquelas já cristalizadas acerca dos espaços opacos nas cidades. Essas produções audiovisuais e suas representações se caracterizam como um instrumento de

⁵ Considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros, foi homenageado nesta edição do “Visões Periféricas” através da exibição de três dos seus documentários sobre favelas cariocas: “Santa Marta: duas semanas no morro” (1987), “Santo Forte” (1999) e “Babilônia 2000” (2001).

aproximação dos indivíduos ao espaço urbano, uma vez que, segundo Eliana Kuster (2009), a experiência de assistir a um filme é uma experiência de compartilhamento, de conhecer outros hábitos, costumes, crenças e identidades, de ser transportado à outra realidade socioespacial. Com isso, os festivais, ao apresentarem essa nova representação e interpretação, ajudam a conferir a estes recortes integridade, além de contribuir ao fortalecimento de uma história e de memória coletivas.

O que se observa é que há uma tendência de que estes festivais se multipliquem, tenham cada vez mais edições e, conseqüentemente, com o tempo, consigam alcançar um público maior e, a partir disso, uma maior integração das imagens acerca dos espaços urbanos.

Considerações finais: representação e resistência

Conforme pudemos observar, a imagem ligada aos espaços opacos sempre foi historicamente estigmatizada, por vezes em razão da influência de discursos e políticas governamentais que se beneficiavam estrategicamente da marginalização propiciada por este estigma. O que percebemos nos últimos anos é o surgimento de um novo tipo potencial de representação que tem como produtores e construtores primordiais do olhar aqueles que antes eram apenas personagens da periferia.

A cidade e os espaços periféricos continuam a ser retratados, mas os grupos e atores que falam desses locais são outros, o que faz com que a representação de tais espaços e todas as relações sociais que nele existam, sejam apreendidas de maneira diferente, passíveis de conformar um novo conjunto de memórias individuais e coletivas. Assim, são retratados não só os problemas e carência das periferias urbanas, mas também seu cotidiano, suas lutas por direitos, suas práticas culturais...

A produção audiovisual, em particular a cinematográfica, na medida em que possibilita uma (auto)representação da periferia, funciona também como uma arma de oposição ao tratamento excludente e de medo do resto da cidade para com essas zonas e seus moradores. Essa imagem que na maioria das vezes ligou esses locais à violência, fez com que tanto os espaços quanto seus moradores estivessem separados do resto da cidade e, com isso, a produção de filmes que retratam esses ambientes a partir de um novo olhar funciona como forma de unir realidades fragmentadas, porém sem anular as suas diferenças.

Por fim, podemos concluir que, em meio às disputas simbólicas em torno das imagens que vivenciamos nos tempos contemporâneos, essa nova representação surge como uma forma de afirmação da periferia como parte integral da cidade e, mais do que isso, como

uma forma de resistência – uma resistência baseada na (trans)formação da imagem em um processo em que os festivais de cinema que seguem o modelo dos aqui estudados servem como agentes estratégicos para auxiliar na visibilidade dos numerosos pontos luminosos existentes nos espaços opacos.

Referências bibliográficas

- Assreuy, P. 2012. *Comunidade colorida: uma representação contemporânea da favela carioca* (dissertação de mestrado em Urbanismo), Rio de Janeiro, PROURB/FAU-UFRJ.
- Becker, H. S. 2010. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Bentes, I. 2007. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, 242-255.
- Brant, L. 2009. *O poder da cultura*, São Paulo, Editora Peirópolis.
- Chartier, R. 1990. *A história cultural: entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- Edgar, A., Sedgwick, P. 2002. *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*, São Paulo, Contexto.
- Kuster, E. M. P. 2009. El tedio de las miradas sin alma. *Ciudades (Puebla)*, v. 83, p. 27.
- Lynch, K. 2010. *A imagem da cidade*, Rio de Janeiro, Martins Fontes.
- Santos, M. 1994. *Técnica espaço tempo. Globalização e meio técnico-científico informacional*, São Paulo, HUCITEC.
- Valladares, L. P. 2005. *A invenção da favela*, Rio de Janeiro, FGV.
- Vaz, L. F. 2002. *Modernidade e moradia: habitação coletiva no Rio de Janeiro - séculos XIX e XX*, Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Velloso, M. P. 2004. *A Cultura das Ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): Mediações, Linguagens e Espaços*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa.