

## **EXCLUSIVAS, RECORRENTES E UNIVERSAIS: Abordagens da sociabilidade em documentários de periferia**

### **[EXCLUSIVE, RECURRENT AND UNIVERSAL: Approaches of sociability in peripheral documentaries]**

**Gustavo Souza**  
Universidade Paulista

**Resumo:** A produção documental periférica apresenta três importantes modos de apropriação de temáticas referentes às sociabilidades cotidianas: um relacionado às experiências exclusivas dos espaços periféricos; outro às experiências recorrentes, mas não exclusivas das periferias e favelas e um terceiro que transcende o território e migra para questões universais. Para comprovar esta hipótese, este trabalho analisará documentários realizados em diversas cidades brasileiras, fazendo-lhes a seguinte pergunta: como tais filmes apreendem o cotidiano e suas respectivas sociabilidades? A resposta a esta questão atenta para um cotidiano distante do ponto de vista que o enxerga como o lugar do banal, da intimidade e do rotineiro sem história, para situá-lo como um espaço de produção histórica e política que se configura como um importante eixo que estrutura a produção audiovisual periférica.

**Palavras-chave:** Documentário; Periferia; Sociabilidade.

**Abstract:** Documentaries made in Brazilian peripheries have three important themes of appropriation modes related to everyday sociability: one related to the unique experiences of peripheral spaces; the applicants other experiences, but not exclusive of suburbs and slums, and a third that transcends the territory, facing universal issues. To prove this hypothesis, this study will examine documentaries made in several Brazilian cities, making them the following question: how such films seize the everyday and their sociability? The answer to this question attentive to a distant everyday point of view that sees itself as the place of the banal, of intimacy and routine without history, to place him as a historical production of space and policy that is configured as an important axis that structure peripheral audiovisual production.

**Keywords:** Documentary; Periphery; Sociability.

## **INTRODUÇÃO**

Os documentários realizados em diversas periferias brasileiras abordam de modo significativo experiências que geram sociabilidades que, por sua vez, são escolhidas como tema. Devido à crescente produção, especialmente dos últimos 15

anos, a tentativa de traçar um rígido mapeamento torna-se estéril, tendo em vista a diversidade de temas, assuntos e experiências que servem de mote para a confecção de um filme.

Tal diversidade ocorre em função do lugar onde o documentário é feito, da proposta metodológica de cada oficina ou coletivo, das intenções e subjetividades dos seus realizadores, enfim, os motivos são também diversos. Como integrante da “história social”<sup>1</sup>, as inúmeras sociabilidades escolhidas como tema reforçam o argumento de que a escolha do cotidiano, a partir da miríade de aspectos que o compõe, torna-se uma estratégia política e propositiva frente ao imaginário social cristalizado e redutor em relação aos espaços e experiências periféricos.

Sendo assim, seguindo as trilhas de autores como Martins (2008) e Pais (2003), deve-se destacar o cotidiano como o local da produção e circulação de conhecimentos e significados comuns que, pautado em “situações de interação” (Pais, 2003, p. 15) permite o “surgimento de contradições” (Martins, 2008, p. 56), exigindo dos indivíduos saber lidar com tensões e instabilidades em constantes processos de negociação e mediação. Este conhecimento comum é a fonte primária para as experiências que possibilitam os modos de ser, estar e fazer na vida cotidiana e, por ser sempre um processo em que o vivido, como um momento de compartilhamento de sentidos e informações, torna-se imprescindível para a compreensão mais apurada do cotidiano.

Com base nesta orientação, os documentários analisados neste trabalho imprimem nitidez a essa possibilidade, pois não se pode tomar o cotidiano como uma categoria distanciada das experiências sociais, pois o desafio que se coloca ao pesquisador diante deste tema “é o de conseguir abrir brechas num debate social polimorfo” (PAIS, 2003, p. 75). Um dos pilares que sustentam os estudos com foco no cotidiano é exatamente a dificuldade em apreender “o imprevisível, o aleatório, o imprevisto” (PAIS, 2003, p. 81) presente nas experiências cotidianas.

---

<sup>1</sup> Nesse sentido, recorro aos apontamentos de Rancière (1994, p. 103): “A história social pensa algumas vezes ter encontrado o meio de sair do dilema, de encher o desvio entre o rigor das determinações econômicas e sociais e a acontecimentalidade das manifestações e dos discursos. Ela pensa ter um lugar para o excesso da fala democrática e social. Isto chama-se *cultura* ou sociabilidades” (grifo do autor).

A elaboração da vivência cotidiana toma como ponto de partida a recusa das imagens da mídia, mas, para além dessa estratégia, há também outros modos de apropriação ou aproximação de temáticas referentes às sociabilidades que apontam como hipótese a sua estruturação em três principais eixos: 1) um relacionado às experiências exclusivas dos espaços periféricos; 2) outro às experiências recorrentes, mas não exclusivas das periferias e favelas e 3) outro que transcende o território e migra para questões universais.

Para tanto, analisarei documentários realizados em oficinas e coletivos de produção de diversas cidades brasileiras, para diante do tema de cada um deles, elaborar a seguinte pergunta: como se apreende o cotidiano e suas respectivas sociabilidades? Essa interrogação será o guia do texto, cujas respostas sinalizam para uma apreensão do cotidiano distante do ponto de vista que o enxerga unicamente como o lugar do banal, da intimidade e do rotineiro sem história para situá-lo como um espaço de produção histórica e política, configurando-se como um importante eixo que estrutura a produção audiovisual periférica.

5

## **SOCIABILIDADES ESPECÍFICAS OU RECORRENTES**

No documentário *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto e Filmagens Periféricas 2004), um dos depoimentos aponta para a seguinte questão: “todo mundo sabe como é a periferia. Todo mundo sabe que o que mais tem aqui é ponto de droga. Todo mundo sabe que aqui tem bandido. Todo mundo sabe disso. Então, eu acho que o que o povo quer ver não é criminalidade”. Esse depoimento é significativo porque não nega a existência do crime e do tráfico de drogas nas periferias e, exatamente por esse motivo, reivindica uma mudança de foco para outros assuntos – aspecto que diversos documentários põem em prática ao se apropriarem de vivências cotidianas para além da criminalidade.

Entretanto, como uma questão presente no cotidiano de diversas periferias brasileiras, ao se apropriar de certas sociabilidades a produção documental periférica

não negligencia por completo o peso que o tráfico de drogas pode exercer, de modo que diversos filmes abordam esse tema – do envolvimento das pessoas com o tráfico às consequências disso, geralmente nefastas. *O movimento* (Kinoforum, 2006) e *Crônicas de um fato comum* (Cidadela/Cinemaneiro, 2007) acionam de modo explícito essa perspectiva.

O primeiro documentário apresenta uma estrutura narrativa e estilística em que predomina o relato de alguns jovens encarcerados na Febem, mas recorre também a encenações de situações que apresentam um certo nível de complexidade para o registro: a venda e o consumo de drogas. Enquanto as reconstituições dessas experiências apresentam um alto grau de amadorismo e precariedade narrativa e estética, a verossimilhança se desloca das imagens para os depoimentos em voz *off* daqueles que mantém ou mantiveram um vínculo direto com o tráfico de drogas.

O documentário começa com o envolvimento da pessoa com o tráfico, muitas vezes facilitado pela visibilidade que a venda e o consumo ganham nas ruas e becos de periferias e favelas. Em seguida, aborda a primeira vez em que se experimenta maconha, cuja “brisa”, como ressalta uma das vozes em *off*, equivale ao prazer proporcionado pelo sexo. Antes do próximo depoimento, ouvimos um *rap* que fala sobre o consumo de drogas. A próxima fala é de um traficante que se defende. Ele diz que sua atividade é um trabalho como qualquer outro e que não bate na porta de ninguém para vender sua “mercadoria”, pois as pessoas compram porque querem. O próximo depoimento ressalta que o comércio de drogas não é lucrativo, pois não há estrutura para “trazer para a favela uma tonelada de farinha”. Por fim, o último depoente diz sonhar em passar um dia na frente da polícia, fumando um enorme cigarro de maconha. Nos créditos, um rapaz na penumbra canta um *rap* à capela cuja letra relata as consequências negativas para um jovem que se envolveu com as drogas.

Antes de cada um desses cinco depoimentos surgirem na tela, há encenações que dão a “deixa” para o próximo tópico a ser debatido. Esses depoimentos traçam um fio narrativo com cinco pontos que apresentam uma estrutura encadeada por início, meio e fim, cuja “lição de moral” é a de que o envolvimento com o tráfico de drogas

não vale a pena. Como algo inerente ao cotidiano de muitas favelas e periferias, o tráfico de entorpecentes, de acordo com o que o filme fornece, gera um senso de pertencimento fugaz e temporário, cujo desdobramento a médio ou a longo prazo revela consequências trágicas. Trata-se, portanto, de uma sociabilidade que agrega para, num curto espaço de tempo, desarticular a suposta sensação de integrar um núcleo comum, que compartilha dos mesmos ideais, estratégias de sobrevivência e visões de mundo.

Se, por um lado, *O movimento* recorre a vozes sem rosto e a encenações para elaborar a vivência no tráfico – e os depoimentos, de modo geral, priorizam essa conjuntura em sua totalidade em vez da experiência particular –, *Crônicas de um fato comum* centra as atenções na história de vida de Cesinha, morador de uma favela carioca, assassinado em decorrência de um suposto envolvimento com o tráfico de drogas.

Esse documentário também recorre à encenação, mas, ao contrário de *O movimento*, que elabora uma encenação para cada depoimento, nesse há apenas uma: a notícia do assassinato de Cesinha, que faz algumas pessoas correrem em direção ao corpo do rapaz, estendido no meio da rua. Esse momento também revela um certo cuidado plástico com a imagem. Ela é sempre em preto e branco, em câmera lenta, além disso a “repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, como sujeito é solicitado pelo filme” (FRANÇA, 2010, p. 150). Tendo em vista a defasagem imagética da prova cabal da morte do personagem, ou seja, o flagrante de seu assassinato, essa encenação exerce na diegese um encadeamento dramático cuja intenção é fechar o ciclo narrativo de modo satisfatório. Enquanto os depoimentos fazem a costura da trajetória de Cesinha, o desfecho do personagem fica a cargo da encenação. Esse procedimento funciona como uma livre adaptação da história, em que os realizadores fazem a imagem mostrar aquilo que, pela falta do registro, não há

como ser mostrado<sup>2</sup>. A sucessão da sequência, entretanto, é fragmentada em sete partes, que são preenchidas por depoimentos que se referem sempre a Cesinha. São nove pessoas que falam sobre o rapaz, gerando um total de 34 depoimentos. Em virtude desse número elevado, não seguirei nessa análise a sequência apresentada pelo filme, mas recortarei alguns pontos que permitem uma apreensão da elaboração da vivência de César, por meio dos entrevistados que falam sobre ele.

Nesse documentário, César não é apenas um rapaz envolvido com o crime, que teve a vida ceifada precocemente. Sabemos por meio de sua madrinha, que o criou, como foi sua infância. Uma vizinha e dois amigos próximos também relatam como era a convivência com ele. Seu pai, que tinha uma relação conturbada com o filho, traça um perfil do temperamento de Cesinha. Sua mãe, a namorada, uma amante e um amigo do “movimento” também ajudam a montar o quebra-cabeça referente à vida de César.

Mas *Crônicas de um fato comum* inverte a lógica de aproximação com o tema do tráfico como uma entidade fixa e faz o caminho inverso ao se concentrar apenas na história do personagem, revelando não somente as especificidades de uma sociabilidade atravessada pelo tráfico, mas também as próprias ambiguidades aí presentes. Aquilo que parece ser um filme sobre um jovem que morreu em decorrência do envolvimento com o tráfico vai se desmanchando no emaranhado de depoimentos que colocam em xeque uma série de questões: o vínculo real de Cesinha com o tráfico, em que a mãe e a madrinha se recusam a acreditar, mas o pai, em contrapartida, não; o fato de Cesinha não estar mais no “movimento” e não dever nada para o tráfico no momento em que foi assassinado, como atesta categoricamente a namorada e um dos amigos; a própria dúvida de um dos amigos traficante e de outro amigo de infância que nunca souberam ao certo em que momento ele esteve ou não envolvido com a venda de drogas; o motivo da morte do rapaz também causa uma série de dúvidas entre os entrevistados, pois a namorada tem certeza de que foi a

<sup>2</sup> Inverto, aqui, a equação montada por Andréa França (2010, p. 156) sobre o papel da encenação em *Wilsinho Galileia*: “os cineastas experimentam novos procedimentos de linguagem para fazer a imagem falar o que não podia ser dito” (grifos da autora).

polícia, mas já não sabe se ele foi morto por engano ou se estava de fato jurado para morrer. Enfim, essa pequena mostra revela que, ao se apropriar da vivência de Cesinha, o filme apresenta uma ideia inicial que vai sendo posta em xeque, a partir do momento em que novas informações e impressões são apresentadas. Essa ambiguidade não reside apenas na elaboração da narrativa, mas também na construção de Cesinha como um personagem complexo.

Nesse filme, os depoimentos funcionam como peças de um quebra-cabeça que vai sendo montado aos poucos, cujo grau de dificuldade só aumenta. Isso ocorre, talvez, porque o letreiro final fornece a seguinte informação: “esse filme é uma obra de ficção, qualquer fato, nome ou acontecimento com a realidade terá sido mera coincidência”. No entanto, acredito que não seja esse o motivo para as dúvidas e hesitações que o filme disponibiliza, mas porque numa história de vida se pode acessar elementos importantes, que ficam mais visíveis aos olhos. Mas a densidade da existência, composta por uma sobreposição de camadas que compõe a formação de um indivíduo, é sempre algo que escapa. Isso não encontra localização tácita nem no campo ficcional nem no documental.

*Crônicas de um fato comum* é, portanto, um falso documentário, que inventa uma história, um personagem e outros a ele vinculados. Mas isso não invalida, em hipótese alguma, a questão central que o filme procura destacar: como Cesinha, há muitos e muitos jovens espalhados pelos subúrbios, periferias e favelas. A história de vida contada por seus falsos parentes, amigos e companheiras está entranhada na vida cotidiana dos moradores dos espaços periféricos, e é essa possibilidade de construção discursiva e imagética que deve ser destacada. Afinal, a fronteira que separa o personagem fictício Cesinha de outros jovens que experimentam diária e tenazmente um cotidiano atravessado pelas conjunturas do tráfico não é tão distante. Pelo contrário, personagens inventados como Cesinha são, na realidade, o reflexo de um dia a dia em que o poder de atração do tráfico de drogas devolve histórias tais como a que vemos nesse filme. Não há uma moral do tipo “o crime não compensa”, como há em *O movimento*, mas acima de tudo temos a apresentação de uma série de “peças”

para que o espectador monte também o seu próprio quebra-cabeça a partir dos depoimentos escolhidos pela montagem. Depoimentos esses que, como dito acima, são ambíguos e contraditórios e que contribuem mais ainda para uma complexa rede de significados diante da elaboração da vivência e da sociabilidade decorrentes do envolvimento com o tráfico de drogas – uma experiência presente, enraizada no cotidiano de moradores de periferias, favelas e subúrbios.

Sabe-se que o consumo de drogas é uma prática presente em todas as classes sociais, mas o envolvimento com o tráfico é mais comum, de modo geral, nas classes em cuja comunidade o narcotráfico está mais presente. Isso não implica, contudo, que a sociabilidade periférica passe única e exclusivamente pela questão da droga. A intenção aqui é perceber como os filmes, no trabalho de se apropriar das experiências e sociabilidades comum aos espaços periféricos, estabelecem as suas estratégias discursivas e estéticas frente ao tema que elegem. Por esse motivo, há documentários que se voltam para duas sociabilidades recorrentes a esses espaços, tais como o futebol, como mostra *Sonho de várzea* (2004), primeiro filme realizado por Daniel Fagundes, integrante do Núcleo de Comunicação Alternativa, quando da sua participação como aluno nas Oficinas Kinoforum. Esse filme mescla elementos documentais e ficcionais para retratar o sonho de um jovem morador da periferia paulistana de se tornar jogador de futebol.

Há também um segundo ponto que merece destaque em relação ao cotidiano periférico: a religião, especialmente a protestante, conforme aponta *Dias de criança* (Projeto Olho Vivo, 2008). Esse filme aproxima-se da questão religiosa pelo ponto de vista infantil. São cinco crianças de religiões diferentes e seus cotidianos na periferia de Curitiba, desde as refeições em família, as brincadeiras e a ida ao culto. Em virtude da grande quantidade de sociabilidades específicas ou recorrentes, e também para não incorrer numa extensa digressão, priorizei nesses dois últimos casos uma breve apresentação dos filmes em detrimento das análises.



## EXPERIÊNCIAS RECORRENTES, MAS NÃO EXCLUSIVAS

A experiência urbana é também recorrente nessa segunda categoria relacionada às sociabilidades. *Moro em São Paulo*, documentário realizado nas oficinas ministradas pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), no Centro de Defesa do Estatuto da Criança e do Adolescente (CEDECA) de Interlagos, permite o debate de experiências e sociabilidades urbanas. Nesse documentário, a posição da imagem é invertida e tudo que se vê está de cabeça para baixo. O filme tem um único depoimento em voz *off* de um morador da cidade que diz logo na abertura: “Moro em São Paulo, aqui tem carro, tem muro, tem rua, tem asfalto, tem prédio, concreto”, enquanto vemos imagens de trânsito, postes, prédios e um intenso barulho dos carros. Vinte e sete segundos após enumerar esses elementos, o depoimento volta, demonstrando que se lembrara de algo, no mesmo instante em que vemos um homem cuidando de um jardim: “ah, tem gente também, tem bicho e planta também, mas isso a gente quase não lembra” (fotograma 1). Passamos a imagens de árvores e de um cachorro que late. Um *close* nos pés de uma pessoa. A voz diz morar na periferia e que lá há “arquitetura, tecnologia e arte”. As imagens subsequentes são de ruas, alguns carros estacionados, casas, fios dos postes de iluminação, um muro com grafite. Por fim, pés descalços no asfalto e a última fala: “eu moro no mundo, no mundo tem tudo isso e muito mais, tem vida, tem morte, tem destruição, tem construção, tem dinheiro, tem guerra, tem violência (pausa), mas também tem resistência”. No momento em que se fala essa última frase, vemos a imagem um muro pichado com a seguinte frase: “sou gente, tenho direitos” (fotograma 2).



*fotograma 1*



*fotograma 2*

Por meio de um depoimento, cujas frases são poucas e sintéticas, esse documentário estabelece sua maneira de se relacionar com a cidade. Fragmentado, assim como a experiência urbana, é também o percurso que faz o depoimento. Inicialmente, o depoente diz que mora na cidade de São Paulo e ressalta uma série de características inevitáveis ao trabalho de descrever o que há, materialmente falando, num grande centro urbano. Seu ponto de partida é a imensidão geográfica da metrópole, em que o elemento humano parece não ter muito espaço para a lembrança. A segunda parte do percurso situa o depoente num recorte mais localizado, porém amplo: a periferia. E nesse momento ele se distancia do clichê das referências a um centro urbano para ressaltar aspectos presentes nas periferias que, de modo geral, não são recorrentes nos veículos massivos. Diz ele: “aqui [na periferia] tem arquitetura, tecnologia e arte”. Isso mostra que a experiência particular tende a ser mais reveladora do que a experiência num local de passagem, afinal viadutos, parques e o trânsito integram a cidade e podem promover uma sociabilidade urbana, sem dúvida, mas diferente daquela experimentada em locais onde se travam relações pessoais, afetivas ou profissionais.

Em resumo, o personagem em voz *off* adota como ponto de partida a cidade de São Paulo, em sua totalidade e referências inevitáveis. Posteriormente traça um recorte dessa cidade, ressaltando o que parece conhecer mais de perto, para, no terceiro e último caminho do percurso, desvincular-se do espaço físico para se dirigir ao “mundo” – essa categoria ao mesmo tempo material e abstrata, um lugar onde se

experimentam sensações, experiências e, acima de tudo, resistência. Isto é, um mundo cada vez mais de “pernas pro ar”, ratificado em sua opção imagética, cercado por um cotidiano adverso e hostil, no qual não se pode perder de vista a capacidade de, acima de tudo, resistir – o que parece ser uma das ferramentas inevitáveis num mundo que impulsiona alguém a pichar num muro a frase anteriormente citada: “sou gente, tenho direitos”. Nesse caso, Certeau (2008, p. 52) resume a questão: “a atomização do tecido social dá hoje uma pertinência *política* à questão do sujeito”.

A maneira fragmentada como o personagem do documentário circula pelo espaço – de São Paulo para a periferia e da periferia para o mundo – permite a *Moro em São Paulo* captar a fragmentação do espaço urbano em suas relações e sociabilidades cotidianas, mas sem aderir ao ritmo frenético que caracteriza muitas das experiências de uma grande cidade, pois o que interessa é uma riqueza em potenciais ou singularidades que equivalem às condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação. O documentário consegue, ao mesmo tempo, materializar essa fragmentação na imagem e no som e, no espaço de tempo que possui, estabelece longos intervalos contemplativos da paisagem urbana – não por meio de seus cartões-postais, monumentos ou prédios imponentes, e sim pela fiação de um poste, por uma rua sem movimento, com alguns carros estacionados, por um cachorro que late para aquele que passa em seu portão, conferindo-lhe, ainda, um tom lírico, crítico, melancólico (especialmente por conta da música que pontua os três minutos totais do documentário).

Desse modo, o filme corrobora a perspectiva de que o cotidiano é material, ainda que essa materialidade forneça os subsídios para momentos subjetivos, líricos, talvez. E que a elaboração da vivência cotidiana, atravessada pelo espaço urbano e suas respectivas sociabilidades, é capaz de devolver para imagem e som um misto de descrição e crítica, de posicionamento no mundo frente aos estratagemas que o espaço urbano, em suas multifacetadas combinações e organizações, é capaz de apresentar.

Em *Moro em São Paulo*, o espaço urbano, em sua grandiosidade, não gera o senso de unidade, mas de dispersão e descoberta, vista, em certa medida, como necessária e salutar. A imensidão de uma cidade como São Paulo impulsiona sensações que oscilam entre o objetivo e subjetivo. O documentário imprime uma relação com o espaço urbano que envolve os macroespaços (a capital, por exemplo) e espaços mais localizados, que são próximos aos personagens. Sobre esse último ponto, são inúmeros os filmes que abordam a periferia, um projeto ambicioso, tendo em vista a heterogeneidade de configurações e a amplitude desse termo guarda-chuva.

Há, no entanto, outros documentários que também abordam a periferia como tema, adotando uma estratégia inversa, ou seja, filmes como *O tempo e o ritmo* (Ação Educativa, 2005) e *Imagens cruzadas* (Imagens Cruzadas, 2005) se apropriam do cotidiano e das impressões de jovens moradores de áreas periféricas de São Paulo e Belém, respectivamente, que fazem curso de formação audiovisual em ONGs. No primeiro caso, um indígena, um morador de Cidade Tiradentes (zona leste de São Paulo) e uma jovem moradora da “parte pobre” do Morumbi (zona oeste de São Paulo) contam suas impressões e relações com a cidade, com a periferia e o interesse pelo audiovisual. A fragmentação dos depoimentos via montagem possibilita aos documentários construir sentidos comuns a partir da fala de diferentes personagens. Já *Imagens cruzadas* ouve quatro grupos de jovens de Belém que participam de oficinas de vídeo. Jovens de realidades diferentes que retratam através de minidocumentários sua visão da cidade.

O que aproxima esses dois documentários não é somente a fragmentação narrativa e imagética que procura articular um discurso complementar a partir de diversos personagens, mas, principalmente, as informações sobre pessoas que moram nas periferias e de suas relações com o trabalho e a cidade. Em *O tempo e o ritmo*, uma das personagens reflete sobre os contrastes de São Paulo, enquanto outro relata a dificuldade de locomoção, tendo em vista as grandes distâncias; outro personagem, por sua vez, enfatiza a dificuldade entre fazer o que gosta e ao mesmo tempo garantir a sobrevivência. Nessas falas, os espaços periféricos não são abordados

explicitamente, mas, por via indireta, quando os depoentes expõem suas opiniões a respeito do descompasso entre os nichos de riqueza e pobreza na cidade ou as deficiências do transporte público (problema recorrente nas periferias, mas não exclusivo a esses espaços). Isso significa que a periferia, como “personagem”, encontra mais representabilidade no relato, nas experiências e nas opiniões das pessoas que lá moram do que quando esses mesmos moradores tentam simplesmente apreendê-la de modo geral. Em outros termos, as periferias se tornam mais complexas e multifacetadas quando vistas a partir de diferentes impressões pessoais. O movimento toma a pessoa como ponto de partida em direção ao espaço, às relações, às sociabilidades, às experiências e à história que preenchem o cotidiano.

Em *Imagens cruzadas*, os quatro grupos selecionados partem da experiência localizada, geralmente se apropriando de algum traço típico da comunidade onde vivem, para assim compor um painel de impressões sobre Belém. Isso indica que a estratégia é falar, sim, de periferia, mas sempre tomando o seu espaço de convivência como um referencial. Mais uma vez, o recorte da sociabilidade mediada pelo espaço urbano se reverte em um discurso latente que solicita do espectador um outro olhar para as periferias. Seja além-túnel ou além-ponte (emblemas da separação entre áreas nobres e periféricas)<sup>3</sup>, os documentários comentados apresentam o tom de resposta direta, como uma nuance recorrente na produção documental periférica, às imagens, discursos e imaginários que enclausuram as periferias e favelas como espaços do perigo, do medo e da insegurança.

Isso aponta para inúmeros caminhos na escolha e delimitação de uma temática, assim como para que os interesses do morador de periferia não se limitam às questões de seu local de moradia. É no mínimo desavisado presumir que o cinema de periferia assume uma posição autorreferente, pois, se a periferia é parte integrante da cidade, ou pelo menos deveria ser vista desse modo, as sociabilidades existentes em outros pontos da urbe podem despertar a curiosidade dos realizadores periféricos: o

---

<sup>3</sup> Refiro-me ao túnel Rebouças, no Rio Janeiro, que faz a conexão (e a separação) entre as zonas norte e sul da cidade, assim como a ponte João Dias, símbolo da separação entre os nichos de pobreza e riqueza da zona sul de São Paulo

interesse, por exemplo, pela arte, pelo *skate*, pelo carnaval, pelo sexo, pelo espaço urbano. *Moro em São Paulo* prova que a sociabilidade como tema não precisa se restringir ao local de moradia e que os realizadores do cinema periférico estão conectados com o mundo à sua volta, ainda que uma determinada experiência, específica e particular daquela localidade, venha a servir como mote para a realização de um filme, mas não somente.

## SOCIABILIDADES EM TEMAS UNIVERSAIS

No quesito das sociabilidades, há filmes que transcendem a questão territorial e se mostram interessados em temas considerados universais – terceira e última gradação a ser debatida. Nesse sentido, há também uma heterogeneidade de abordagens cuja tentativa de classificação ou listagem se revela apenas como exercício diletante. *Dói mas passa* (Kinoforum, 2005) é um documentário que permite desenvolver esse tópico por centrar as atenções num tema de interesse de muitos: a traição. Na verdade, o filme é sobre o Recanto do Nordeste, um bar mais conhecido como Bar dos Cornos, local que reúne os traídos de diferentes partes da cidade, promovendo uma sociabilidade em torno de uma questão – os cornos que frequentam o bar têm até uma carteira de sócio – que vai além de classe, etnia ou território.

O Bar dos Cornos é, na verdade, o mote para uma bem-humorada discussão sobre diversos aspectos que compõem as relações afetivas. Em seus depoimentos, os entrevistados não só relatam as suas experiências pessoais em trair ou ser traído, mas também debatem os motivos que levam as pessoas a relações extra-conjugais; uma possível definição para traição e o quanto isso pode ser relativo; as diferenças entre o homem e a mulher em relação à infidelidade; seus pontos positivos e negativos.

Mas a abordagem dos temas universais não se restringe às sociabilidades cotidianas. Há, nesse tipo de produção audiovisual, um conjunto de filmes que se movimentam de modo a preencher as lacunas da representação. Devido à grande quantidade, seleciono um que possibilita o desenvolvimento desse debate. Ao centrar

o foco nas questões de gênero, *Homofobia na escola* (Fábrica de Imagens, 2009) ouve educadores e pessoas envolvidas com as questões LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros) sobre a homofobia no ambiente escolar. São inúmeros os pontos abordados: o despreparo dos professores para lidar com a questão, a educação familiar, o preconceito enraizado e vivenciado no cotidiano, a importância da escola, a discussão desse tema junto aos alunos. Enfim, são aspectos que se cruzam e que conferem ao filme muito mais o papel de instigar a discussão, que de fato trazer as respostas prontas. Mas esse aspecto teria sido ainda mais potencializado se o documentário tivesse ouvido os alunos, afinal a homofobia na escola não se dá apenas de professor ou funcionário em relação ao aluno, mas também entre os alunos, como atestam vários depoimentos. Os estudantes ficam restritos, portanto, às falas dos especialistas e a algumas imagens em plano geral ou médio dos corredores, mostrando, somente no plano imagético, a sociabilidade escolar. Há, mais para o final, uma exceção: três estudantes prestam depoimentos, mas não estudantes “comuns”, e sim multiplicadores do BemFam<sup>4</sup>. Ou seja, são alunas que já têm um posicionamento e que militam em prol da igualdade entre os gêneros. O discurso delas apresenta basicamente a mesma estrutura, que ressalta a importância do respeito ao próximo, independentemente da orientação sexual.

Mesmo sem o posicionamento dos alunos, o que importa reter desse documentário é o impulso para uma discussão que é urgente na sociedade brasileira. A homofobia na escola transcende classe, etnia, religião ou território. Longe de ser ponto pacífico, a aceitação das diversas manifestações da sexualidade, como um “tema universal”, aparece na produção documental periférica ressaltando a necessidade de debater temas importantes, mesmo que não haja um vínculo restrito e direto com as questões específicas aos espaços periféricos.

Se, por um lado, é possível reconhecer e identificar em termos temáticos certos traços recorrentes, assim como as opções discursivas de tais documentários (a

---

<sup>4</sup> Sigla da ONG Bem-Estar Familiar no Brasil, voltada para a “promoção da assistência social básica e especial para a defesa e promoção dos direitos sociais, socioambientais, sexuais e reprodutivos, individuais e coletivos, contribuindo para o desenvolvimento social e para a melhoria da saúde” (Fonte: <http://www.grupobemfam.org.br/bemfam>)

resposta explícita, implícita ou nenhuma dessas duas possibilidades), por outro essa identificação se torna rarefeita, escapando a uma possível classificação. Isso acontece porque os filmes que escolhem temas além das periferias se movimentam de modo a preencher as lacunas da representação que a produção documental periférica apresenta. Lacuna que não deve ser vista como um demérito, mas, inversamente, como um espaço para que a potencialidade de representações já esperadas (quando se trata de realizadores de periferias e favelas) ceda espaço para a elaboração de uma vivência que usa a imagem documental como inserção no mundo (para utilizar de empréstimo a fala de *Moro em São Paulo* – “eu moro no mundo”), pois fazer imagens é um modo de mudar o imaginário, de propor novas leituras de pessoas, espaços e sociabilidades.

## CONCLUSÃO

A produção de documentários periféricos revela uma heterogeneidade de apropriações e elaborações da vivência, uma diversidade que se materializa no modo como se organiza nos documentários a relação entre imagem, som e discurso. De um filme que aborda explicitamente o tema da periferia a outro que aposta em questões sem vínculo espacial, a produção periférica revela, principalmente por meio dessa última chave, uma recusa aos enquadramentos da representação. Não se trata de privilegiar os filmes que apostam nessa última perspectiva em detrimento de outras, mas de reconhecer a possibilidade de amplitude para a realização audiovisual e para o debate em torno dele. Não é repreensível que um jovem morador de periferias ou favelas, ao realizar seu filme, queira abordar aquilo que diz respeito ao seu local de moradia.

Aderindo à proposta de Pais, ou seja, do cotidiano como “revelador dos processos sociais de transformação da sociedade e de seus conflitos” (PAIS, 2003, p. 72), pode-se concluir o debate ressaltando um aspecto mais específico do quadro geral apresentado até agora. Se o cotidiano, como insiste o autor, é fonte de interação,



contradição, produção e troca de conhecimento, é válido destacar mais uma vez as materialidades de sua composição. Os documentários analisados sublinham esse aspecto quando as necessidades diárias forçam o surgimento de redes sociais; ou ainda quando discursos homogeneizantes tentam ser desfeitos a partir do relato da experiência diária de quem mora nestas localidades. Desse modo, é no cotidiano que o ser humano descobre a eficácia das ações políticas. A incorporação do cotidiano no cinema de periferia, em suas diversas sociabilidades, se torna, portanto, uma estratégia reveladora de clivagens e assimetrias, capaz de apresentar condições de formação e transformação da política e da história.

#### REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de (2008). A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 14. ed. Petrópolis: Vozes.

FRANÇA, Andréa (2010). A reencenação no cinema documentário. MATRIZES. São Paulo, ano 4, nº 1, p. 149-161.

MARTINS, José de Souza (2008). A sociabilidade do homem simples. São Paulo: Contexto.

PAIS, José Machado (2003). Vida cotidiana: enigmas e revelações. São Paulo: Cortez.

RANCIÈRE, Jacques (1994). Os nomes da história: um ensaio de poética do saber. São Paulo: Pontes; Educ.

**SOBRE O AUTOR:** Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista. Pós-doutor pela UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. E-mail: [gustavo03@uol.com.br](mailto:gustavo03@uol.com.br).