

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

NATALIA DA CRUZ PIRES BASTOS

**Cultura, Memória e Identidade na produção Audiovisual Documental: estudo  
de caso do filme *Visionários da Quebrada***

São Paulo  
2020

NATALIA DA CRUZ PIRES BASTOS

**Cultura, Memória e Identidade na produção Audiovisual Documental: estudo  
de caso do filme *Visionários da Quebrada***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de Comunicações e Artes da Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para  
obtenção do título de Licenciado em Educomunicação.

Área de Concentração: Educomunicação

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Castilho Costa.

São Paulo  
2020

## **Ficha Catalográfica**

Nome: Natalia da Cruz Pires Bastos

Título: Cultura, Memória e Identidade na produção Audiovisual Documental: estudo de caso do filme Visionários da Quebrada

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Licenciado em Educomunicação.

Aprovado em: \_\_\_/ \_\_\_/ \_\_\_

**Banca Examinadora**

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Castilho Costa

Instituição: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

Assinatura:

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cláudia Lago

Instituição: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr. Marciel Aparecido Consani

Instituição: Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – SENAC

Julgamento:

Assinatura:

## **Agradecimentos**

Agradeço à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo pela estrutura oferecida ao longo de minha graduação.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Castilho Costa, que me orientou durante todo o percurso de construção deste trabalho.

Agradeço aos meus pais, Celina e Mauricio, por me dar o apoio que eu precisei para conquistar todos os meus objetivos ao longo da minha vida. Às minhas avós e avô, tias e tios, que, juntos, fizeram parte da minha criação.

Agradeço a todos os colegas e amigos que fizeram parte e me apoiaram nessa trajetória, em especial aos meus amigos “ecanos”, que dividiram comigo anseios e alegrias da graduação.

## RESUMO

O seguinte trabalho apresenta uma jornada para a compreensão de como opera a construção de identidade dentro da produção audiovisual documental, fazendo um estudo de caso do longa-metragem *Visionários da Quebrada*, dirigido por Ana Carolina Martins. Abordaremos a importância da construção dessas narrativas, desde a origem da contação de histórias através da memória e da fabulação, até o desenvolvimento de uma identidade pós-moderna – utilizando exemplos presentes no filme – passando pelo papel da Educomunicação frente a isso.

**Palavras-chave:** memória, oralidade, identidade, audiovisual, mediação, educomunicação.

## ABSTRACT

The following work presents a journey to understand how the construction of the identity of the audiovisual documentary production works, developing a case study of the film *Visionários da Quebrada*, directed by Ana Carolina Martins. We will approach the importance of the construction of these narratives, from the origin of storytelling through memory and fable, to the development of a post-modern identity – using examples displayed in the film – regarding the role of Educommunication in this matter.

**Keywords:** memory, orality, identity, audiovisual, mediation, educomunication.

# Sumário

Introdução.....	1
Memória e Oralidade.....	5
Da memória à imagem.....	6
Oralidade e Performance no Documentário .....	7
O reencantamento da história .....	9
Memória e Identidade no Documentário .....	11
Construção de identidade no audiovisual.....	11
O Cinema Direto e o Cinema Verdade .....	14
Nanook do Norte, o marco documental sobre identidade .....	17
A subjetividade no documentário: o limite entre o real e a ficção.....	19
Documentário como produção autoral.....	22
Identidade dentro das produções audiovisuais brasileiras.....	24
Os novos formatos de documentários brasileiros.....	25
Visionários da Quebrada .....	26
A questão da Identidade no filme <i>Visionários da Quebrada</i> .....	28
Identidade Nacional e Identidade Local.....	36
Gênero, Raça e autoafirmação.....	42
A periferia em perspectiva.....	44
Processos de Mediação e Recepção na Era da Informação .....	46
O uso do audiovisual na perspectiva educomunicativa .....	52
Conclusão.....	57
Bibliografia .....	63
Anexos.....	69
Ficha Técnica.....	69
Sinopse.....	69
Entrevista com diretora.....	73



*Esse trabalho é dedicado ao meu avô, Adrião Dias, que não pode estar vivo quando eu o apresentei, mas se esforçou e fez de tudo para que todos os filhos e netos estudassem e seguissem uma carreira próspera.*



## Introdução

O cinema é herdeiro da milenar arte de contar histórias. “A história humana retrata que todos os povos sempre contaram histórias; mesmo quando ainda não havia a escrita, havia a palavra e a memória” (SISTO, 2010, p. 2). Cada produção cinematográfica é fruto de um processo complexo de elaboração e técnica, contempla questões relacionadas à produção, execução, processos criativos da equipe, os valores subjetivos do diretor e os valores simbólicos de cada sociedade. O cinema é capaz de permear culturas diferentes, tocando públicos distintos através de suas histórias, universais e particulares.

Assim como outras linguagens artísticas, o audiovisual funciona como um produto que se baseia e ao mesmo tempo produz significados culturais dentro da sociedade, a partir da consciência e da experiência dos indivíduos. No caso do cinema documental, essa característica é ainda mais evidente.

A maneira pela qual os indivíduos se apropriam de suas narrativas e os desdobramentos que esse processo tem na sociedade são dois dos principais interesses do cinema documental (apesar de existirem diversos modos de se produzir um documentário e diferentes impulsos que levam um documentarista a abrir câmera).

Não seria possível falar de “documentário” como gênero sem especificar qual é o recorte analisado. Mas, de forma geral, é possível assumir que a curiosidade do diretor em relação a um assunto específico ou a um tema que se apresente urgente – e que não tenha espaço em outros meios – é a qualidade essencial para que se produza um documentário. Além disso, existe o interesse pelas histórias que são contadas e recontadas repetidamente, através de perspectivas diferentes. Exemplo disso são os documentários de guerras, biográficos e/ou sobre eventos históricos. Para Costa (2020), apesar da necessidade de um olhar apurado em relação à veracidade das imagens, elas seguem sendo forma de pesquisa e aproximação de experiências. A autora propõe três usos possíveis para as tecnologias fotográficas/videográficas de registro: a utilização dessas como forma de captar o “real”; a utilização dessas como mediação na relação entre pesquisadores e cultura estudada e a análise etnográfica/sociológica das imagens produzidas pelos meios de comunicação. O presente texto irá se dedicar a uma análise das narrativas identitárias

retratadas no filme *Visionários da Quebrada* (2018), de Ana Carolina Martins. O longa traz as histórias de empreendedores das periferias de São Paulo, que narram suas trajetórias e compartilham seus desejos, sonhos e reflexões. Será feito um olhar sobre os impactos dessa produção no que tange à representatividade, ao resgate de identidade, à cultura oral, às memórias afetivas dos personagens e às repercussões desse tipo de produção na sociedade e na educação.

Para essa análise, será preciso dar um passo atrás e se aprofundar na relação entre os indivíduos, suas narrativas e a cultura da oralidade. Para Geraldi, “o estudo da linguagem na transmissão do conhecimento está relacionado à cultura e à ideologia nos signos constituídos nos processos de interação social das sociedades de tradição exclusivamente oral” (GERALDI, 2000, p. 101). A tradição oral tem a função de preservar histórias; garantindo às novas gerações o direito à sua ancestralidade, especialmente para grupos que não tiveram direito à alfabetização. Segundo Moraes (2000), a memória social dos grupos que compartilham o mesmo tempo e espaço se manifesta nos valores simbólicos e nas tradições que permeiam gerações. As práticas e crenças se organizam dentro de suas expressões contraditórias e nas representações sociais e individuais. Nesse processo de transmissão, a reconstrução que o presente faz do passado torna a memória um ponto de referência de como compreender e se relacionar com o mundo.

Os grupos sociais marginalizados – sejam eles os movimentos negros, as mulheres, as diversas comunidades indígenas, deficientes físicos e outros – sofreram, durante toda a história, tentativas de depreciação, deturpação ou simplesmente tiveram suas narrativas ignoradas, como forma de oprimi-los e reforçar o discurso hegemônico presente na mídia, nos meios acadêmicos e nas práticas cotidianas. No entanto, ao longo do século XX, uma série de mudanças fez com que esses grupos ganhassem voz e passassem a reivindicar seus espaços, suas memórias e a construção de novas narrativas.

Segundo Castells (1999), durante a Guerra Fria (1947-1991), os desdobramentos políticos e sociais – que ganhavam cada vez mais atenção da sociedade – geraram questionamentos e desconfianças, tanto em relação ao capitalismo, quanto ao estatismo. A revolução das tecnologias vinha com a promessa de transformar a sociedade, criando soluções para problemas estruturais de ordem política, econômica e social. Esse cenário foi um terreno fértil para o surgimento de movimentos sociais de contracultura no final dos anos 1960. Mesmo não sendo

proposital, tais movimentos tiveram impacto sobre a economia, a tecnologia e os resultantes processos de reestruturação. O uso descentralizado e individualizado da tecnologia que fazemos hoje foi diretamente influenciado pelo empoderamento desses grupos, que passaram a assumir uma postura individualista-libertária. Os pontos concentrados de tecnologia foram se pulverizando à medida em que as tecnologias se tornaram mais baratas e acessíveis, assim como os equipamentos portáteis de uso pessoal foram se tornando essenciais para a execução de diferentes serviços da vida cotidiana.

Essas mudanças repercutiram nas artes, na mídia e na produção audiovisual. Em especial, esse último apresentou avanços significativos em um período curto: os últimos 15 anos tornaram os equipamentos de vídeo e áudio mais baratos, leves e de fácil manuseio. Com a popularização dos computadores, surgiram softwares de edição e finalização gratuitos. O exponencial acesso às mídias digitais criou uma demanda por conteúdos diferentes, que, por um lado favorece a produção e distribuição dessas produções, por outro, faz com que pessoas que antes não tinham acesso a determinado tipo de informação fossem apresentadas a eles precocemente.

No entanto, é fundamental entender que, apesar de todos os avanços tecnológicos, o que possibilitou a pluralidade de vozes na mídia e nas produções artísticas e culturais foram as mudanças sociais, econômicas e políticas dos últimos anos. Se o cinema produzido no Brasil hoje contempla múltiplas narrativas, isso se deve ao impulso daqueles que se dedicaram a documentá-las de forma coerente e responsável.

No longa *Visionários da Quebrada* (2018), de Ana Carolina Martins, a diretora, uma mulher jovem moradora da periferia, vai atrás das histórias de empreendedores de diferentes bairros de São Paulo, que apresentam suas narrativas a partir da valorização de suas conquistas pessoais e profissionais, apresentando a maneira como seus projetos impactam na comunidade ao redor, a correlação entre esse impacto e a emancipação das comunidades periféricas e relatos subjetivos, memórias, histórias pessoais e íntimas de cada um. Durante a análise, foram apontadas características na estética e no conteúdo que se relacionam com o fato da história ser contada em primeira pessoa, não só pelos personagens, mas também pela direção e pela equipe de produção, que compartilham dos discursos e vivências apresentados no filme.

As escolhas que são feitas em uma produção não são aleatórias, e sim resultado de uma série de escolhas do documentarista (essas podem, inclusive, dizer mais sobre as intenções do diretor do que sobre aquilo que está sendo retratado). Para refletir sobre essa questão, será feita uma investigação sobre quais são as características que a obra possui que a diferenciam de uma produção feita por pessoas que não façam parte da realidade retratada, resgatando conceitos e ideias dos Estudos Culturais.

A partir de uma ótica educomunicativa, apresentaremos o valor dessa investigação de narrativas *por si só*, como forma de resgate de culturas que foram apagadas. Ao mesmo tempo, é necessário entender que existem diferentes recortes e perspectivas na hora de produzir uma obra, e é preciso ter um olhar crítico sobre a forma e a intenção desse tipo de produção, tanto para aqueles envolvidos, quanto para os espectadores. Segundo José Martinez de Toda y Terrero:

O olhar crítico nasce por meio da identificação do sujeito com sua própria cultura, valores e significados. Quanto maior for a identificação cultural e ética do receptor, mais crítico ele chegará a ser quando estiver frente a um texto que seja contrário aos seus valores. A coerência moral brota da identidade, do seu senso genuíno de dignidade humana. Não poderemos chegar a ser críticos sem antes ter uma identidade cultural a qual possamos nos referir. (TODA Y TERRERO, 2011, p. 73)

Entendemos “receptores críticos” com base na definição do próprio autor:

A palavra crítico pode enfatizar diversos aspectos: valores e critérios sociais e éticos; dignidade humana; identidade cultural; coerência moral; o aspecto ideológico; capital cultural (segundo Bourdieu) e formas compartilhadas de experiência. (TODA Y TERRERO, 2011, p. 73)

A partir desse enfoque, adentramos ao campo da Educomunicação quando aborda a educação para os meios, já que é a partir dela que “os participantes confrontam as provocações morais dos meios, e no qual se clarificam, se purificam e afirmam seus próprios valores” (TODA Y TERRERO, 2011, p. 152).

Esta monografia de Conclusão da Licenciatura em Educomunicação se dedica a entender a produção audiovisual documental de narrativas identitárias não apenas como um produto artístico, mas em seu valor de registro histórico. Como já dito, iremos retomar a importância da cultura da oralidade no resgate de culturas marginalizadas,

entendendo como as tecnologias de informação e comunicação atuais proporcionam a reapropriação dessas narrativas. Para isso, é fundamental entender que a mudança de perspectiva sobre determinados aspectos sociais, que antes só se apresentavam na mídia sob discursos hegemônicos, é fruto de transformações sociais profundas, e não apenas respostas naturais ao desenvolvimento tecnológico. Serão apresentados conceitos dos Estudos Culturais que revelam o aprofundamento da complexidade das identidades marginalizadas durante a modernidade, entendendo quais são as suas repercussões na produção midiática e, consequentemente, na auto identificação dessas comunidades.

## Memória e Oralidade

O cinema documental não existe apenas como forma de registrar fatos. No entanto, essa acabou sendo a sua função mais conhecida pelo grande público (não à toa, já que uma parcela considerável das produções se dedica a retomar narrativas baseadas em histórias populares ou acontecimentos relevantes que têm pouca repercussão na mídia). Podemos afirmar que dentro desse tipo de produção há um extenso arquivo da memória social, que ajuda a desvelar os traços identitários mais subjetivos da sociedade. “As imagens documentam uma época, um determinado acontecimento, uma pessoa ou um país e representam cada vez mais a ‘memória’ do século XX.” (LANGMAN, 1986, p. 31)

Esse arquivo é produzido por meio da documentação dos registros e se dá, principalmente, através da oralidade. Seja durante as entrevistas ou na narração em off, a oralidade costuma dar vida ao documentário. Sem dúvida, é possível produzir documentários profundamente impactantes sem nenhum diálogo, como vemos em *Baraka* (1992), de Ron Fricke, ou em *Território do Brincar* (2015), de Renata Meirelles e David Reeks. Em ambos os casos, a narrativa é construída por meio das imagens e dos elementos sonoros, que foram cuidadosamente selecionados e montados. No entanto, essa não é a regra, visto que a nossa sociedade – e não só o audiovisual – é pautada pela cultura da fala.

Para Geraldí, a linguagem e a ideologia nos signos constituídos nos processos de interação social foi o que possibilitou o desenvolvimento da cultura, que, à priori, nasceu a partir da cultura da oralidade (GERALDI, 2000). Durante anos, essa foi a

única forma de transmissão de conhecimento. Moraes (2000) afirma que “grande parte dos saberes da cultura popular é transmitida por meio da oralidade, uma vez que não há registros escritos dos mesmos.” (MORAES, 2000, p. 98). Ainda segundo o autor, “as memórias coexistem de fato em nova cultura [...] justapondo, integrando ou lutando, numa ‘rede de mosaico’ conceitual, aspectos de distintas e contraditórias expressões na prática e nas representações dos indivíduos e grupos” (MORAES, 2000, p. 95). Na construção de uma narrativa, o presente e o passado evocam a memória de quem a interpreta. Esses tempos são expressão da forma como o narrador comprehende o mundo e se localiza no espaço-tempo. Nessa combinação de memória e fabulação, a história de uma comunidade é legitimada e reproduzida ao longo de gerações, conduzindo um imaginário cultural e mantendo suas tradições vivas, ao mesmo tempo em que se adapta às diversas realidades para a qual está sendo contada. Na tradição popular, o discurso oral possui características que não poderiam ser reproduzidas na escrita, pois carrega elementos próprios de quem narra: acompanha gestos, hesitações, intenções.

No entanto, a partir do século XVII, os avanços científicos passaram a demandar métodos de legitimação do conhecimento que a cultura oral não pode oferecer. Com isso, ela passa a perder seu caráter de fonte de conhecimento. Mas a dicotomia entre “oral” e “escrito” é falsa, uma vez que o escrito data de milhares de séculos após a cultura da oralidade já estar consolidada como forma de conhecimento. Mesmo dentro da tradição oral, há uma divisão social entre as formas com que ela se manifesta: vinculada às ciências políticas (voltadas às elites intelectuais) ou no desmerecimento das narrativas marginalizadas. Se, por um lado, a maestria na oratória é fundamental no meio acadêmico, se transforma, muitas vezes, em uma manifestação popular, quase “exótica” quando exercida por outros grupos.

## Da memória à imagem

As relações entre a história e as imagens são tão antigas quanto a relação entre história e oralidade. O Audiovisual propõe novos olhares sobre essa relação, uma vez que desperta uma outra perspectiva mais complexa sobre a forma com que os dois se articulam.

Um dos primeiros a propor o uso do filme como documento histórico foi Marc Ferro, afirmando que o cinema teria potencial para representar aspectos da sociedade

e os símbolos que ela produz. Sua pesquisa apontava que o cinema era capaz de revelar relações e contradições sociais. Segundo Ferro (1976), assim como a outras linguagens artísticas, o cinema presencia a história de seu tempo. Um filme é capaz de analisar a cultura de uma sociedade e o comportamento humano dentro de suas contradições, fazendo um olhar tanto do poder hegemônico quanto de sua oposição. Todo documento filmico pode ser visto de maneira crítica, como expressão da memória e das relações de poder. O cinema pode ser encarado como linguagem e produção artística de uma determinada época, uma vez que constitui relatos documentais utilizados por historiadores como fontes de pesquisa, estabelecendo a possibilidade de construção de uma história social a partir de uma produção. Logo, assumimos que no Audiovisual existem narrativas históricas a serem compreendidas, analisadas e interpretadas pelo historiador.

Na tessitura do documentário, recursos visuais e sonoros que servem para registrar cada narrativa, se combinando com ajuda de outros elementos. O diretor recorre a diferentes elementos estéticos e de comunicação para produzir, e não apenas reproduzir a realidade. São escolhas em relação à direção de arte, fotografia, sonorização e movimentação de câmera. Os cortes e montagem, que criam a composição da narrativa filmográfica, a maneira com a qual cada entrevista foi apresentada, tudo torna a obra uma manifestação de várias linguagens diferentes.

## Oralidade e Performance no Documentário

Segundo Zumthor (1993), o texto oral é produzido no momento de sua performance, em que a mensagem poética é ao mesmo tempo transmitida e legitimada – os textos, quando renovados e reinterpretados, incorporam signos do universo cultural do transmissor. A narrativa oral é fruto da transmissão do saber popular por um intérprete e da recepção desse saber pelo público. Em suas análises sobre a função do intérprete e do público, Zumthor aponta o primeiro como sendo “o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (ZUMTHOR, 1997, p. 225) e o segundo como aquele que possui ao mesmo tempo papel de recepção e de autoria, tendo em vista que a relação entre ambos se confunde no processo. No ato da performance oral, são introduzidos símbolos que atualizam o universo cultural em que se localiza o transmissor. Os símbolos produzem funções e significado narrativo, logo, o valor da performance está associado à

interação entre texto, quem o interpreta e o público. Assim, a performance do intérprete é a responsável pela força e impacto do que é dito.

Se pensarmos na perspectiva do audiovisual, podemos transpor os conceitos de Zumthor para o cinema documental, no qual, diferente do que acontece na produção ficcional, observa seu testemunho sendo construído no ato da fala. Esse relato, quando assistido *in loco*, ganha uma outra dimensão. A linha entre o real e a fabulação torna-se tênue e pouco importante. Segundo Ramos, os “comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (RAMOS, 2005, p. 45).

Esse aspecto é trabalhado por Cláudio Bezerra a partir do conceito de “personagem performático”:

A encenação provocada por Coutinho quase rompe por completo a inserção no mundo cotidiano, em favor do próprio “acontecimento filmico”. O diretor fez do espaço filmico uma espécie de palco, onde pessoas comuns desenvolvem certas habilidades teatrais para se tornarem personagens, mas a atuação delas não segue a interpretação do tipo desenvolvida por um ator, que encarna um papel exterior a si mesmo. Não se trata mais de um personagem no sentido convencional da ficção, e sim de um performer, ou seja, um ser mutante a partir dele mesmo, de suas experiências de vida e da relação com o outro, nas filmagens e dora delas, escavando, de improviso, o imaginário e a “memória do presente”, em associações livres. (BEZERRA, 2014, p. 45)

No entanto, não podemos afirmar que todos os personagens dentro dos documentários sejam *performers*, e sim que existe uma intenção performática a partir do momento em que a câmera é ligada. Segundo o mesmo autor, na performance existe uma linha difusa entre “representação” e “atuação”, porque o *performer* não encarna um tipo ou personagem exterior a si.

Pensar a maneira pela qual certo tipo de cinema se apropria dos códigos performáticos é refletir sobre a existência de uma interface entre a experiência vivida por quem esteve diante das câmeras e quem filmou (a relação da personagem com o cineasta e sua equipe) e o que é experimentado na recepção com o público, transformando-se numa relação público-cineasta-personagem. Com base em Zumthor (2000), podemos entender a performance como um processo de construção

criativa e subjetiva, uma vez que o filme não traduz de forma literal aquilo que foi experienciado nas filmagens, mas apresenta a performance de cada personagem, que produz para a câmera algo que está entre a realidade e a ficção.

## O reencantamento da história

Segundo Walter Benjamin (1993), o narrador, agente essencial na produção de narrativas, usa como matéria prima sua própria experiência de vida. Suas vivências garantem autenticidade e espontaneidade às histórias. Quem domina a arte de narrar é capaz de fazer intercâmbios e transposições das suas próprias narrativas com histórias de outros, com fabulações e memórias. O narrador é o elo entre passado e presente; o individual e o coletivo, reinterpretando as tradições de uma comunidade. Mas, segundo Benjamin, a crescente devastação da experiência no mundo moderno está destruindo a capacidade do humano em contar histórias.

Para Benjamin (1993) o romance literário traz uma nova forma dos indivíduos se relacionarem com as narrativas: já não era necessário o encontro, a leitura é uma atividade solitária que envolve apenas o leitor e seu livro. Assim, os público passa a não depender mais da contação de histórias, já que essa experiência se transforma no ato individual de cada leitor. Os narradores perdem sua importância, já que o objetivo passa a ser a assimilação do conteúdo escrito e não a experiência narrativa como um todo: “Ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira (BENJAMIN, 1993, p. 213).

Ainda segundo Benjamin, a informação “só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1993, p. 204). Assim, ela só tem valor no momento que é nova. Já a narrativa conserva seu valor ao longo dos anos, se transforma e se adapta às diferentes realidades, como podemos observar em contos, filmes, obras e outras expressões artísticas que sofrem releituras para se adaptar à novos contextos, ou ainda, ganham diferentes interpretações ao mesmo tempo que ajudam a compreender realidades antigas.

A tradição filosófica alemã qual Benjamin perpetua apresenta uma perspectiva nostálgica do mundo, que enxerga a história humana como um sistemático processo de desencantamento, de degradação do todo (ALEXANDER, 2006). Carlos Nogueira (2007) aponta que nas novas formas e funções assumidas pela tradição oral, junto ao

uso massificado da tecnologia informativa, se apropria da beleza das obras literárias que não esgotaram a sua relevância comunicativa e sua potência estética. “Seríamos muito ingênuos e crédulos se pensássemos que a literatura oral poderia ou deveria continuar a ser uma reprodução exata das formas cristalizadas nas muitas coletâneas (escritas, sonoras ou audiovisuais) de que dispomos.” (NOGUEIRA, 2007, p. 22).

Para Hughes (1998), é a partir das narrativas orais e da possibilidade de contá-las e recontá-las que preservamos a nossa autoconsciência e consciência coletiva. A retomada das práticas de fabulação das narrativas seria, para Benjamin (1993) uma forma de retomar o reencantamento perdido, citado pelo autor.

Amado (1995) afirma que para conferir significados inteligíveis às nossas experiências, utilizamos nossa memória como referência. Ao trazer o passado ao presente, ela é responsável por recriar o que já aconteceu e projetar no futuro. Por conta dessa habilidade da memória em circular livremente entre diferentes espaços temporais, é que cada tempo se aloca em sua própria temporalidade: as narrativas passadas pertencem ao passado enquanto o futuro depende das narrativas produzidas no momento.

Em seu artigo para a Revista de Estudos Psicanalíticos, Maria Teresa Silva Lopes afirma que:

A visão integrativa da narrativa está presente em Benjamin (1994), quando este afirma que o narrador, das histórias que conta, recorre ao acervo de experiências de vida, tanto as suas, como as experiências relatadas por outros. Ao narrar, ele as transforma em produto sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo. Assim, ocorre a transmissão de conselhos e conhecimentos, o que afirma o papel constitutivo do discurso na vida social, em uma concepção de ‘literatura como prática social’ (BAUMAN, 1986, p. 3 apud LOPES, 2014, p. 142)

Através dessas narrativas orais, um processo que permeia o campo da memória, da fabulação, da tradição e da performance, que novos entendimentos sobre a realidade são criados e ao mesmo tempo viram registros históricos daquilo que já passou.

## Memória e Identidade no Documentário

### Construção de identidade no audiovisual

Pensando numa perspectiva da produção documental, podemos entender esses conceitos a partir da colocação de Bezerra (2014), quando afirma que diferentemente das narrativas jornalísticas, o documentário dá menos valor à razoabilidade e ineditismo de uma narrativa em relação à sua subjetividade e peculiaridade. “O documentário atual, em primeira pessoa, por seu caráter de ensaio, tem um grande potencial de religar a experiência individual ao social, de maneira parecida com a realizada pelos narradores - [...] oralidade, uma forma de expressão singular, um contraponto à padronização do discurso na mídia” (BEZERRA, 2014, p. 64).

O filme escolhido como objeto de análise neste trabalho se debruça sobre questões identitárias. No Audiovisual, a busca pelo resgate da memória e do passado confirma uma adaptação ao ritmo acelerado das mudanças sociais e políticas (Rondelli e Herschmann, 2000). Uma das tendências é o aumento das produções biográficas e autobiográficas para televisão e cinema: “[...] a televisão tem se exercitado na produção de documentários e entrevistas que vão ao encontro de tal curiosidade, como também o cinema tem oferecido filmes sobre algum personagem real, cuja trajetória de vida se presta à ficcionalização na tela.” (RONDELLI & HERSCHEMANN apud SCHMIDT, 2000, p. 281). Ao rememorar fatos, valorizamos o passado ao mesmo tempo em que descolamos o significado do “outro” já que afirmamos o lugar do “eu”.

Pierre Nora diz que “fala-se tanto em memória porque ela não existe mais” (NORA, 1993, p. 7). O que resta são os “locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p. 7). Ou seja, o autor defende que para assumir forma, a memória deve ser transformada em algo corpóreo, ganhar materialidade, fazendo contraposição à sua essência transitante entre lembrança e esquecimento. Na pós modernidade, podemos perceber que para enfrentar o esquecimento em relação às memórias, nos tornamos uma sociedade obcecada por registros, como verificamos na quantidade de aplicativos e redes sociais de compartilhamento de imagens. Isso ocorre uma vez que a modernidade busca construir uma identidade coletiva através dos rastros do passado.

Bauman diz que na modernidade líquida os laços afetivos e sociais estão fragilizados e são transitórios, fato que acelera as transformações sociais: “Maleabilidade, fluidez e flexibilidade governam o novo tempo. Essas mudanças provocam transformações na própria constituição das identidades, que se tornam voláteis e são oferecidas como um produto a ser consumido, rompendo, muitas vezes, os laços com as tradições e o passado.” (BAUMAN, 2001, p. 195). Por isso, a necessidade do indivíduo moderno em “acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi” (NORA, 1993, p. 15), para que os indivíduos guardem a certeza de que o passado realmente existiu.

No entanto, ao assumir novas formas, a memória também se democratiza. Se em tempos antigos o registro estava sob controle do Estado, da Igreja e das famílias nobres, hoje ela pode ser resgata e registrada por indivíduos de diferentes camadas da sociedade. Como afirma Nora, “produzir arquivo é o imperativo da época” (NORA, 1993, p. 16). O autor pontua que os lugares de memória são carregados de sentidos e é a partir deles que as identidades se constituem. Essa relação entre lugares de memória e poder sobre registro da história é fundamental para grupos sociais culturais que sempre estiveram às margens e por isso não tem suas histórias registradas.

Castells (2000) afirma que a identidade é compreendida em função do processo de autoconstrução e individuação que ela envolve somado às experiências da comunidade à qual faz parte. Assim, a identidade é uma construção social que tem por base elementos socioculturais que se inter-relacionam. Uma pessoa pode apresentar identidades plurais e em constante transmutação, uma vez que essa construção é fruto de um processo contínuo, por hora social, por hora individual. O único capaz de dar sentido à própria história é o indivíduo, assim como ele sempre irá possuir uma interpretação particular de todas as outras histórias. A identidade passa a ser determinada pelo que ela é essencialmente, e não pelas atitudes que desdobram a partir dela. “Entende-se por identidade a fonte de significados e experiências de um povo” (CASTELLS, 2000, p. 2). A construção da identidade ocorre através de complexas relações de poder. Castells deriva de três formas e origens de construção de identidade: Identidade legitimadora, Identidade de resistência e Identidade de projeto: “[...]Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais; Identidade de resistência: criado por atores que se encontram em posições/condições

desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação e Identidade de projeto: quando os atores, utilizando- se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade[...]" (CASTELLS, 2000, p.24.)

Na modernidade, uma das formas de se pensar a identidade cultural dos sujeitos é através da apropriação de seu patrimônio histórico. A busca de identidade sempre começa pelo que já aconteceu, as raízes, a origem. O histórico de cada comunidade – tanto individual quanto coletivo – do local onde essa comunidade se estabeleceu ao longo do tempo, revela características sociológicas e antropológicas sobre suas identidades.

O campo dos “documentários identitários” existe na interface entre os campos investigativo e cultural. O documentário nesse caso se baseia no indivíduo, e não no fato. Assim, podemos observar que a importância de cada indivíduo é igual à do contexto em que ele se apresenta: e o objeto de estudo é a relação entre ele e seu meio. Ao longo do tempo, observamos que a sociedade se mostra cada vez mais interessada em contar suas histórias, ganhando dimensão da importância de “colocar sua voz” no mundo. As tecnologias e mídias digitais transformaram o registro audiovisual em um recurso prático e acessível para alcançar esse objetivo. O processo de gravação das narrativas orais é capaz de registrar de forma visual e atrativa o processo de construção do conhecimento. Para além de produzir um “resultado de pesquisa”, essa metodologia é capaz de registrar as técnicas usadas antes, durante e depois, ampliando a possibilidade de compreensão dos espectadores sobre esse processo.

Esse formato também estimula o compartilhamento de experiência, permitindo que o público compreenda mais a fundo como acontece uma gravação. O telespectador se torna capaz de entender de forma mais ampla aquilo que está assistindo, questionar, criar debates e desenvolver percepções diferentes do óbvio.

Em resumo, a noção de identidade é construída através da cultura dos povos, uma complexa rede de práticas sociais, políticas e econômicas, narrativas, memórias e vínculos que tem entre a comunidade e seu território. A cultura oral foi fundamental para o desenvolvimento desse conceito, mas a contemporaneidade trouxe novos desafios à essa tradição. No entanto, o Audiovisual Documental retoma essa tradição, trazendo mais elementos e enriquecendo a experiência da narração.

## O Cinema Direto e o Cinema Verdade

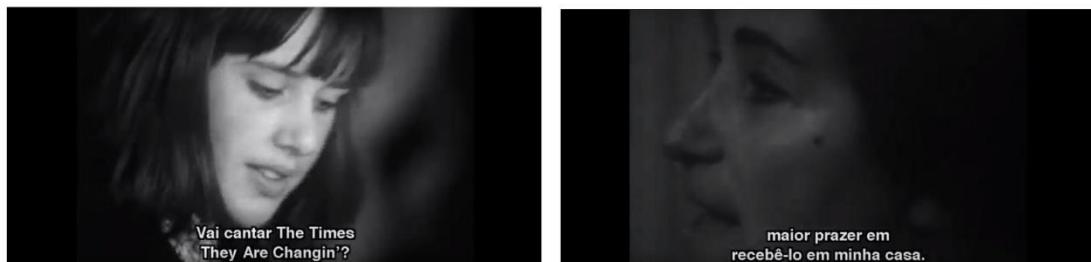
O Cinema Verdade e o Cinema Direto foram os primeiros movimentos a se contrapor ao que consideramos o “Documentário Clássico”, que teve início no final da década de 1920 e seguia os preceitos da Escola Inglesa de John Grierson. Nele, quem rege é a “voz de Deus” do narrador do filme, que deve instruir o espectador sobre o tema apresentado. A abordagem do tema é explícita, pois o documentarista orienta a conclusão do espectador a partir das imagens, que “provam” aquilo que está sendo dito. Com sua voz onipotente e centralizadora, convence os telespectadores a partir de narrativas, muitas vezes, institucionais. A jornalista Luciana d’Anunciação define o documentário clássico pelas seguintes características estruturais: “imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz off despersonalizada” (D’ANUNCIAÇÃO, 2000, p. 1). Podemos observar características do Documentário Clássico principalmente em produções feitas para televisão, em canais como Discovery Channel ou Animal Planet. No cinema, o clássico brasileiro *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965), é capaz de ilustrar com precisão o movimento: narração em *off*, a ênfase na verbalidade, a linguagem argumentativa e a necessidade de “provar” o discurso por meio das imagens e entrevistas. Se, no Documentário Clássico, o narrador era onipotente em relação ao tema do filme, no Cinema Direto a situação se inverte, tornando o documentarista apenas aquele que registra os fatos e acontecimentos quando estes se desenrolam. Não há interferência de vozes em *off*. O autor não deve realizar entrevistas, legendagens ou comentários. A realidade deve ser inquestionável na tela. Nesse tipo de produção, longos planos sequência e pouca interferência na edição são valorizados.

Esse movimento só foi possível graças a inovações da tecnologia que disponibilizaram câmeras mais leves e gravadores de áudio portáteis, que permitiam produções de equipes menores, mais agilidade e sutileza na gravação. Observamos tais características no longa *“Não olhe para trás”* (1967), registro da turnê de Bob Dylan em 1965 pela Inglaterra, dirigido por D. A. Pennebaker. Além de captar suas performances, o diretor mostra momentos de intimidades com outros artistas, trazendo aspectos de sua personalidade fora dos palcos. O espectador se questiona se aqueles gestos são autênticos ou simplesmente expressões de um artista em frente às câmeras. A montagem privilegia a sequência de fatos registrados, a continuidade espaço-temporal, dando ao espectador a impressão de presenciar o tempo em sua

passagem orgânica. O diretor investe nos planos fechados, closes e super closes, poucas cenas com planos abertos ou planos americanos.



1 *Don't Look Back* - D.A. Pennebaker (1967)



2 *Don't Look Back* - D.A. Pennebaker (1967)

Paralelamente ao Cinema Direto, surge na França o movimento do Cinema Verdade, também em contraposição ao Documentarismo Clássico. No entanto, o Cinema Verdade propõe que o cineasta participe ativamente do filme; há uma consciência da câmera que está filmando a cena, criando uma relação entre o cineasta e aqueles que estão sendo filmados. Os cenários também podem ser escolhidos e até mesmo montados; as intervenções, no geral, costumam ser maiores do que no cinema direto – o cineasta propõe, provoca, e conduz seus entrevistados. Esse movimento se apropria de todos os meios possíveis para buscar a verdade, que vai sendo revelada ao longo do filme. No cinema direto americano, a intenção do cineasta é ser absolutamente invisível, partindo do pressuposto de que, quanto menos o diretor interferir, mais autêntico será o resultado. A busca é por um desenrolar orgânico dos eventos retratados, diferente do que acontece no Cinema Verdade, que aprecia a intervenção do cineasta como forma de dar autenticidade à obra. Esse tipo de intervenção pode ser observado em *Chronicle of a Summer* (1961), dirigido por Jean

Rouch e Edgar Morin, no qual os diretores falam com estudantes, artistas e outros, em locais públicos e privados (ruas, casas, escolas), questionando sobre suas opiniões a respeito da Guerra da Argélia. Perguntas banais como “você está feliz?” introduzem os entrevistados à conversa, deixando um clima confortável para o aprofundamento de questões sobre política, sociologia e justiça social. O filme termina com uma análise sobre as conversas ao longo do documentário. O cineasta no Cinema Verdade, induz, questiona e provoca os entrevistados, já que a construção da narrativa no filme acontece por meio de estímulos.



*3 Chronicle of a Summer - Jean Rouch, Edgar Morin (1961)*

Em ambos os movimentos, ocorre ruptura do formato das vozes que se apresentam no gênero. O Documentário Clássico era didático e geralmente contava com a já mencionada “Voz de Deus”. Já o Cinema Direto não perguntava ou explicava – apenas demonstrava a “verdade” sobre os lugares em que a equipe passou e o que ela presenciou. O Cinema Verdade, em teoria, é aquele que mais dá voz aos entrevistados. Além disso, se estabelece uma relação particular entre o cineasta e o seu objeto de estudo, já que o documentarista se torna presença física dentro do filme. O testemunho que os entrevistados, muitas vezes incompletos ou fragmentados demais para serem montados na mesma produção, registram a verdade pessoal de cada um que dele participa. Nesse formato de produção, a presença da câmera não é escondida, faz parte do conjunto e é ela que motiva as respostas do entrevistado. Não é possível reproduzir uma situação pois a câmera no local sempre irá produzir algum tipo de efeito em quem está sendo filmado. A presença da câmera pode deixar o entrevistado inseguro ou confiante em excesso, o induzindo a se utilizar de palavras que não estão no seu vocabulário, confundir falas que sairiam fluentemente em situações comuns, usar gestos ou expressões pouco usuais. Penafria ressalta que:

O documentarista soviético Dziga Vertov foi um precursor do “Cinema-Verdade”, baseado na divulgação dos acontecimentos in loco, sem intervenção do autor. Ele acreditava que a câmera era capaz de revelar um nível mais profundo de verdade. Dziga Vertov desenvolveu na União Soviética uma vertente contrária a teoria Flahertyana, que propunha pessoas na vida cotidiana sem interferências. Fábio Sola-Penna (2002) aponta que ele “defendeu, a partir de 1920 a abolição da mise en scène, dos atores, dos estúdios, para que o cinema captasse a vida de imprevistos, sem que as próprias pessoas filmadas se apercebesse da câmera. (PENAFRIA, 1999, p. 67)

Ainda de acordo com Penafria:

Os dois documentaristas se distinguiam pelo tratamento dado aos seus “personagens”: em *Nanook do Norte*, Flaherty estimulou o povo Inuit a apresentar em frente às câmeras suas tradições: como viviam, se alimentavam, construíam suas casas, seus hábitos cotidianos e suas tradições. A vida do Inuit documentada era a vida tradicional, a qual ainda estava presente na memória dos mais velhos. Por outro lado, Vertov se esforçou para registrar a vida cotidiana de seus personagens a partir de seus gestos espontâneos, das suas ações, dos seus comportamentos e das suas atividades. (PENAFRIA, 1999, p. 41)

## Nanook do Norte, o marco documental sobre identidade

Para compreender a dimensão do que significou o filme *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty, para a história do cinema documental, é preciso analisar seu contexto histórico. *Nanook* foi um filme que demorou mais de dez ano para ser produzido por Flaherty e sua esposa Frances. O roteiro foi escrito de forma precisa, considerando cenários elaborados e aspectos que só puderam ser construídos a partir de oito anos de convivência com os Inuit (membros da nação indígena esquimó que habitam as regiões árticas do Canadá, do Alasca e da Gronelândia). Na volta, durante o processo de pós-produção, um grande incêndio da sala de montagem destruiu todas as filmagens, fazendo com que Flaherty tivesse que voltar para Port Huron, no Canadá, para regravar o que havia sido perdido. No entanto, um copião do filme foi salvo e apresentado à patrocinadores. Assim, o casal volta dessa vez vezes

patrocinado, por conta do interesse que a produção gerou. Essa nova filmagem foi produzida de forma diferente, já que dessa vez o diretor sabia de forma precisa onde queria chegar com o longa. O resultado foi o surgimento de um gênero cinematográfico. Esse formato de produzir documentário impactou a história do cinema e trouxe reflexões para o escocês John Grierson, que decidiu formar uma equipe dedicada à produção de documentários. Grierson batizou essa leva de novas produções de “tratamento criativo da realidade” e induziu empresas estatais britânicas à subsidiarem filmagens nesse formato, com argumento de estarem prestando um serviço à sociedade.

Flaherty introduziu em suas produções algo um elemento revolucionário, a característica que faltava para que os documentários se tornassem atraentes: um conteúdo descritivo sobre um tema específico, uma perspectiva individual e criativa que trouxesse um olhar diferente sobre os fatos. Essa se tornaria uma fórmula para o cinema documental de entretenimento. *Nanook, o esquimó do Ártico* do Canadá se tornou uma figura icônica, pois é protagonista do primeiro documentário nesse novo formato cinematográfico, que representou uma forma alternativa de explorar a realidade, através de elementos que davam autenticidade à obra, além de promover a aproximação do público com a obra através da emoção e do entretenimento que a obra produz. *Nanook* e sua família têm um propósito muito forte – o da própria sobrevivência. É esse propósito que engaja e cativa a ampla audiência que o filme conquistou: a luta de *Nanook* pela sua vida e a de sua família é a razão que faz com que os espectadores se prendam ao filme. No momento em que o diretor se atém a um único personagem e sua luta, ele torna o filme mais atraente.

Ao retratar um coletivo distante, Robert Flaherty individualizou esse coletivo e o personalizou na figura do personagem *Nanook*. Criou em torno dele uma família, produzindo um elenco de maneira cuidadosa: as pessoas que aparecem no filme não são seus filhos e esposa verdadeiros. *Nanook* continua sendo um dos filmes do diretor mais debatidos, uma vez que até hoje se debate sobre as questões éticas e estéticas presentes nele. Muitas das críticas recebidas buscaram desmascarar os excessos e simulações durante a produção., apontar o abuso e a manipulação da suposta realidade Inuit por Flaherty. Segundo Gonçalves:

O nome de *Nanook* não era *Nanook*, mas *Allakariallak*. *Nanook* era uma abreviação de *nanaaq*, urso, na língua Inuit. *Nyla*, a mulher de *Nanook* na película, era *Maggie Nujarluktuk*, casada com o filho de *Nanook* e que, na

verdade, foi amante de Flaherty, com quem teve um filho. Os Inuítes não caçavam mais com lanças e arpões, e sim com armas de fogo, que foram interditadas por Flaherty durante as filmagens. Na época do filme, os Inuítes usavam casacos de peles ocidentais, mas Flaherty insistiu que retomassem suas vestes tradicionais. As caçadas são falsas; a raposa e a foca estavam previamente mortas (GONÇALVES, 2019, p.2).

No entanto, a complexidade do filme extrapola a questão do que é verossímil e o que é simulação. Para Robert Flaherty, os filmes seriam como espelhos, instrumentos para refletir a realidade, tal qual ela se apresenta. Por outro lado, John Grierson questiona a produção de Flaherty por não apresentar soluções para os problemas dos povos que filma. Segundo Luciana d'Anunciação, “Grierson começou a formalizar e normatizar o documentário enquanto produto, atribuindo-lhe a função social de instrumento de educação das massas e de formação da opinião pública” (D'ANUNCIAÇÃO, 2000). Grierson foi o responsável por organizar conceitos que permitiram explorar o documentário como instrumento de ordem utilitária, tanto pública como privada.

Essa pluralidade de perspectivas só evidencia o valor da produção documental como método de investigação do mundo; forma de retratar e compartilhar lugares e comunidades de difícil acesso ao cidadão comum. É mediado por cineastas, roteiristas, artistas, técnicos e ferramentas, movidos pela curiosidade e guiado por métodos de como melhor abordar e representar essas realidades. Também pode ser usado como instrumento de persuasão, de convencimento de outros (grupos sociais, governos, cidadãos) acerca da relevância de um tema e de um caminho a seguir em direção a um mundo melhor. A produção de um documentário muitas vezes é um ato de militância. Pode ser considerada um ato de militância, de engajamento no mundo e na arregimentação de apoio em direção à evolução social da civilização humana. Embora não necessariamente todas as produções busquem assumir esse lugar.

## A subjetividade no documentário: o limite entre o real e a ficção

O caso de Nanook no Norte evidencia a complexidade da definição do que é um documentário, mostrando que ficção e documentário não são conceitos antagônicos. Segundo Ramos, “não há o ponto em que termina o documentário e começa a ficção, pois o documentário é a representação do real através de um meio e a ficção é a representação de um objetivo em si” (RAMOS, 2000, p. 169).

A definição do gênero documentário não é precisa, já que não é possível definir o que é um documentário apenas por características como a narração ou veracidade da história. Essas são características variáveis que também existem na ficção. Tampouco se pode afirmar que o documentário “retrata a vida real”, pois tanto os documentários quanto as ficções contemplam a espontaneidade e a reprodução de uma realidade, são simulações e/ou montagens. Segundo Lesnovski, o documentário não é um filme com acesso especial à realidade, mas fala do mundo “através de vozes e estilos próprios, e que determina um tipo especial de relação espectatorial fundamentada nas expectativas e emaranhados éticos que cercam o filme documental” (LESNOVSKI, 2007, p. 16).

A própria distinção entre filmes feita por Nichols (2005) expressa a linha tênue que separa o real do imaginário: segundo o autor, todo filme pode ser considerado um documentário, pois a partir do momento que é produzido partindo do que acontece na realidade, ele apresenta a cultura da qual o cineasta, a equipe, os atores e tudo que envolve a produção faz parte. Sob este aspecto, os filmes podem se dividir em duas grandes categorias: os documentários de satisfação de desejos (comumente denominados ficção) e os documentários de representação social (denominados não-ficção). Segundo o autor:

Os documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. [...] Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Apesar do conceito de documentário não ser fixo e nem rígido, é evidente que o gênero possui características que o definem assim. Apesar das decisões estéticas garantirem a subjetividade de cada projeto, existe uma relação com a realidade diferente da ficção, dada por um conjunto de convenções: registro *in loco*, “não direção” de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc.

Uma diferença marcante entre o documentário e o cinema de ficção é que eles não podem ser escritos ou planejados da mesma forma, já que o percurso para a

produção do documentário supõe uma liberdade encontrada talvez apenas no cinema experimental ou nos formatos híbridos entre ficção e documentário. Um documentário é construído ao longo do processo de sua produção, mesmo contando com um roteiro; o resultado se define com as filmagens, a edição e principalmente com a montagem. O realizador de um filme de ficção sabe o que quer e fará tudo o que está ao seu alcance para alcançar o objetivo. O momento da captação, apesar de fundamental, é o trabalho de transpor a imagem para um outro meio, o que define seus desdobramentos é a forma com que o cineasta irá organizar seu conteúdo. Para o realizador do documentário, os imprevistos fazem parte do processo. O processo de produzir um documentário envolve o inesperado: se tudo sair como o esperado, então pressupõe que houve demasiado interferência do cineasta no resultado final. Um documentário com *storyboard* rígido perderia seu caráter documental e se transformaria em outro tipo de produção. O documentarista tenta convencer aquele que assiste sobre seu ponto de vista, e isso se traduz através da imagem. Mas o espectador possui suas próprias convicções a respeito do mundo, que pode ou não ser da mesma orientação ou não do diretor.

O diretor de cinema Eduardo Coutinho afirma que: “a verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem do que a filmagem da verdade”. (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 44)

Ainda segundo Nichols (1999), o documentarismo tem uma estrutura de práticas que constroem a heterogeneidade e colaboram para a constituição do gênero. Para Ramos, o realizador do documentário precisa montar uma narrativa que estabeleça significados sobre o mundo concreto: “nas diferentes abordagens que se debruçam sobre o documentário, há uma confluência em determinar a camada enunciativa pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo” (RAMOS, 2005, p. 71). Ou seja, por trás de uma produção documental há o argumento do diretor, que possui certo controle – especialmente sobre a montagem e a edição – daquilo que vai apresentar na tela. No entanto, o documentário essencialmente demanda liberdade de linguagem e flexibilidade no roteiro, já que se constrói a partir do espontâneo durante as gravações. Os personagens, as locações, o clima, entre outros elementos presentes

durante esse processo não podem ser hermeticamente controlados, diferentemente do que acontece na ficção.

A partir do momento em que compreendemos o documentário como uma produção fruto da equipe de realizadores, a ideia de reprodução de realidade já não cabe como forma de definição. Entender que a construção do documentário parte de uma intenção estética e social é fundamental para compreender uma produção documental dentro de toda sua complexidade, analisando características e elementos no enunciado dos realizadores – fundamentais para entender de que lugar a narrativa apresentada em tela está sendo colocada.

## Documentário como produção autoral

A percepção de que o documentário supostamente retrata a vida real é resultado da quantidade de documentários expositivos que se tornaram comuns na televisão a partir dos anos 1990, que flirtavam com a linguagem jornalística e possuíam uma estrutura mais rígida e científica. Ainda hoje, muitas pessoas acreditam que o documentário seja uma produção baseada em fatos, que cumpre um papel didático e se limita a registrar eventos ou histórias. Diferente da imparcialidade à qual o jornalismo se compromete, o documentário defende, abertamente ou não, um ponto de vista. Ele é uma representação do mundo tal qual uma ficção, e a subjetividade do cinegrafista e do diretor é o que vai definir a obra. Ele é resultado de uma série de escolhas por parte do cinegrafista (o impulso inicial que vai direcionar as entrevistas e o que deve ser filmado), da equipe técnica (que no momento da filmagem precisa entender coisas como: o quanto a pessoa está disposta a filmar, qual lugar é o mais conveniente, entre outros) e da montagem (resultado de um trabalho de síntese, que envolve a seleção e a ordenação de informações. Penafria (1999) afirma que a escolha de um ponto de vista é uma escolha estética e envolve escolhas técnicas e artísticas: a escolha de um plano em detrimento de outros, os efeitos de transição e outras técnicas de montagem etc. Cada decisão que o documentarista faz é a expressão de um ponto de vista, quer ele esteja consciente disso ou não.

Se há uma busca do diretor pela persuasão na retórica do filme, há questões éticas que rondam uma produção documental, entre elas, entender qual será o impacto na vida das pessoas que foram retratadas. Segundo Ramos (2000), a circunstância da tomada é o “conjunto de ações ou situações que cercam ou dão

forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal".

É importante pontuar que no processo de montagem ocorre a implicação de valores na imagem, podendo ser possível manipular o discurso e a representação do personagem. O editor necessariamente irá privilegiar falas e performances em detimentos de outras, de acordo com a orientação que receber do diretor. Ainda é possível alterar a ordem das falas, usar as imagens para contradizer ou validar o que o personagem afirma, entre outras técnicas que provam que é possível manipular o discurso e a representação do personagem. Todos os filmes passam por esse processo, no entanto, no caso do documentário, a responsabilidade por essas escolhas é maior, já que a exposição da intimidade desses personagens de forma injusta ou incoerente pode causar prejuízos irrecuperáveis.

Além disso, a câmera por si só interfere na realidade, já que a forma com que as pessoas se comportam não se mantém a mesma, e isso faz parte da experiência de produzir um documentário. Cada personagem tem sua própria subjetividade e tem interesse em relação ao que vai expor (e como o fará). A relação que o documentarista constrói com as personagens também é um dos produtos retratados no documentário.

Para DA-RIN:

Não existe método ou técnica que possa garantir o acesso privilegiado ao real. Uma vez que não se pode conhecer a realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser constituída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer. (DA-RIN, 2004, p. 19)

Por essa razão, é preciso considerar o diretor dentro de seus processos subjetivos de criação da obra: quando propõe uma perspectiva sobre um tema, ele se vale de seu próprio repertório para desenvolver argumentos e apresentar seus valores e concepções. Assim, é possível afirmar que o documentário é um gênero essencialmente autoral. As várias escolhas feitas ao longo do filme buscam certo efeito de sentido, nada é arbitrário. Optar entre um enquadramento e outro, um personagem a mais ou a menos, revelam aspectos do discurso do cineasta. Com relação a esse ponto, podemos resgatar o depoimento de João Moreira Salles, documentarista e um dos diretores, entre outros, de *Notícias de uma Guerra Particular e Futebol*, para a Folha de S. Paulo:

A objetividade é uma utopia a perseguir para o jornalismo, seja escrito ou audiovisual, mas não para o documentário. O cinema não-ficcional é uma obra de arte que carrega a visão de mundo de seu criador, tanto quanto qualquer filme de ficção esteticamente engajado. [...] O compromisso aqui é com algo mais difuso e complexo do que a mera 'objetividade'. O documentarista procura ser fiel a um só tempo à sua verdade e à verdade dos personagens e situações filmadas. [...] O documentário oferta-nos, isso sim, um mundo novo, forjado no embate entre a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta.

## Identidade dentro das produções audiovisuais brasileiras

No Brasil, temos uma longa tradição em documentários que abordam temas sociais. As questões coletivas protagonizam tais produções, sendo cada personagem ali retratado representante de uma classe ou grupo social. O documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) ilustra essa condição: ao retratar os imigrantes nordestinos, temos uma visão ampla e genérica dessa condição. Não há um olhar individual sobre a subjetividade que não seja também compartilhada com o resto do coletivo, trazendo a ideia de que, juntas, aquelas pessoas fazem parte de uma massa de trabalho migrante. Ao retratar um indivíduo como parte de um coletivo, o diretor sacrifica parte de sua história, sua intimidade, passionalidade, suas abstrações, narrativas e tende a transformar seu objeto de estudo em algo genérico; no limite, desenvolve uma relação predatória com o seu objeto de estudo.

A partir da década 1960, o som direto chega no Brasil e as produções com essa característica passam a ser difundidas, aumentando a curiosidade do público pelo Audiovisual. Na época, o país sofria com a ditadura militar, que vinha em oposição a um projeto de Estado democrático. Os filmes dessa época eram marcados por teor ideológico e propostas para mudanças sociais e políticas, dando menos valor às questões individuais em relação às questões sociais comunitárias, em especial as relacionadas à desigualdades. Segundo Ridenti (2004), na década de 1960, o cinema tinha grande influência cultural na sociedade: “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução.” (RIDENTI, 2014, p. 70). Esse formato novo de produção sofreu influência dos diversos movimentos europeus que surgiam na época, e alavancaram as produções de documentários autorais, em que cada tema é abordado com sua própria linguagem, sem padrões pré-estabelecidos.

Altafini explica que: "na verdade, esses filmes eram produzidos por pessoas que acreditavam na possibilidade de transformação social através do cinema" (ALTAFINI, 1999, p. 11).

## Os novos formatos de documentários brasileiros

Em 1968, parte para o Nordeste um grupo de jovens cineastas, organizados em torno do empresário, fotógrafo produtor e Thomaz Farkas, buscando produzir conteúdo sobre manifestações da cultura popular brasileira, com liberdade no uso das técnicas que permitissem um tipo de linguagem híbrida que explorasse aspectos de tudo que está entre reportagem e ficção.

Segundo D'Almeida, nessa época, o Brasil vivia um período de intensas transformações sociais, políticas e culturais. No âmbito cultural, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes se alastravam pelo Brasil, fazendo das comunidades tradicionais e/ou marginalizada o seu principal público e interlocutor. O Cinema Novo também trazia às telas esse mesmo perfil de protagonista. A 'cultura popular' passou a ser muito valorizada. O mesmo autor cita Bernardet, apontando que "os filmes documentários realizados nas décadas de 60 e 70, que têm como temática a cultura popular, 'não são filmes sobre cultura popular', pois "não possuem nenhuma característica da cultura popular, como a grande proximidade, a quase identidade entre produtores e consumidores". Com base nessas premissas, Bernardet afirma que os filmes "configuram uma forma de desapropriação da cultura popular em favor dos produtores e dos consumidores dos filmes". Mais exatamente: uma desapropriação de imagens e sons tirados da cultura popular" (BERNADET, 1985, p.183). A razão estaria no fato de que os grupos sociais tratados nos filmes não participam da produção e de que os filmes não se destinam a eles." (D'Almeida, 2020).

As produções nacionais mudam de patamar a partir de Eduardo Coutinho, que vinha dessa mesma tradição politicamente engajada (*Cabra Marcado para Morrer*, 1984), mas se mostra cada vez mais interessado nos complexos processos do indivíduo brasileiro. Inicialmente, o pobre e favelado (*Santo Forte*, 1999 e *Babilônia*, 2000), em seguida, o morador de classe média (*Edifício Master*, 2002), os idosos distantes (*O Fim e o Princípio*, 2006) e, depois, o cidadão e cidadã difusos, descolados de grupos sociais muito marcados (*Jogo de Cena*, 2007, *As Canções*, 2011 e *Últimas Conversas*, 2015). Os caminhos apontados por Coutinho na produção documental

influenciam o cinema nacional até hoje: Debruça-se sobre a subjetividade do indivíduo, de classes populares ou não, dentro de suas singularidades.

## Visionários da Quebrada

*Visionários da Quebrada* é o filme de estreia da diretora Ana Carolina Martins. O longa apresenta diferentes personagens de vários bairros da periferia da cidade de São Paulo (popularmente conhecidos como “quebradas”), trazendo os olhares, filosofias e práticas de cada um deles. As histórias são narrativas pessoais e comunitárias, ligadas a empreendedorismo, autoestima e auto realização e permeiam temas em que cada personagem exerce sua atividade: moda, educação, gastronomia, dança, comunicação, entre outros, revelando aspectos subjetivos e filosóficos do que há por trás dos movimentos de cada um.

Idealizado pelo coletivo de mesmo nome, que é formado majoritariamente por mulheres da periferia com a intenção de debater a realidade local, o projeto *Visionários da Quebrada* visa revelar agentes periféricos que estão contribuindo para as transformações e ressignificações dos territórios. No filme, novos imaginários e narrativas são propostos sobre os saberes e vivências de quem vive às margens, revelando a potência de pessoas extraordinárias que, na construção cotidiana, fortalecem valores e práticas para promover mudanças reais em suas comunidades, resgatando suas potências, práticas e aprendizados. Segundo a diretora, o propósito é compreender como as periferias estão promovendo transformações em suas comunidades, disseminando novas práticas e saberes, revelando novas referências e dados que podem influenciar a forma de realizar investimento social.

O projeto teve seu início por meio de edital (Fundação Arymax) e foi viabilizado com financiamento coletivo, que mobilizou 437 pessoas, entre coletivos, empresas e pessoas físicas. Após um ano de pesquisa e finalização, foi lançado em junho de 2018 no circuito Spcine e Fábrica de Cultura, passando por 9 salas de cinema em todas as regiões da cidade de São Paulo. Atualmente, o filme está disponível através da plataforma Taturana, que oferece filmes para exibições públicas visando a democratização do acesso ao cinema.

As exibições foram seguidas de rodas de conversa, o que permitiu produzir encontros extremamente qualificados para a continuidade do projeto e para entender o filme como dispositivo de dinâmicas educacionais. Além do circuito de exibição de impacto social, estiveram em diversos eventos em praças, instituições e espaços culturais.

No filme, são entrevistados: Amanda Negrasim (Herdeiras de Aqualtune) - Capão Redondo, Alex Santos (Periferia Inventa Moda) - Paraisópolis, Dimas Reis (Preto Império) - Brasilândia, Fábio Lol (Samba do Bowl) - Jr Elisa Maria, Elem Coelho, Claudio Miranda (Instituto Favela da Paz) - Jd Nakamura, Fábio Miranda, Gal Martins CIA Sansacroma - Jd Angela, Rodrigo Costa (Arouchianos) - Largo do Arouche, Rose Modesto (Ex Coordenadora do CPA) - São Mateus, Guilherme Petro (Prato Firmeza) - Vargem Grande e Tony Marlon (Historiorama) - Campo Limpo.

O cinema periférico pode ser considerado um sub nicho que não é definido apenas por uma questão geográfica, já que a discussão transcende os limites territoriais. É preciso perceber que valores e significados moldam essa concepção, conferindo a ele um espaço não geográfico, mas simbólico, na produção audiovisual brasileira contemporânea. Essa colocação é fundamental para entender de que maneira a produção documental segundo um olhar periférico repercute dentro e fora de seu lugar de origem.

No campo das produções documentais, podemos observar desde meados da primeira década, à emergência de filmes contados em primeira pessoa, em que o diretor protagoniza o filme na perspectiva de uma busca: uma nacionalidade dos antepassados, os pais biológicos, desaparecidos pela ditadura militar, o suicídio de um familiar etc. Assim, falar em primeira pessoa pode ser uma atitude individual que também reflete um grupo social, uma categoria de pessoas; um ato de expressão individual, de libertação, de revelação de uma verdade interior; uma atitude egóica, voltada para si mesmo, para a autopromoção perante o seu grupo mais próximo ou, além, uma ferramenta para conhecimento de si (vídeo-diário) ou de relacionamento com outro (vídeo-carta).

Apesar do longa não se encaixar rigorosamente nessa categoria, visto que a diretora não narra sua própria história e tampouco aparece no filme, é evidente sua busca por histórias que, de alguma forma, aproxime da sua comunidade, numa investigação sobre a identidade das comunidades e dos indivíduos da periferia paulistana.

## A questão da Identidade no filme *Visionários da Quebrada*

Para analisar o filme e como a identidade e representatividade se manifestam dentro dele, a monografia irá se apropriar de conceitos sobre a identidade na pós-modernidade, de Stuart Hall, que defendia que as identidades modernas estão descentradas, deslocadas ou fragmentadas.

Segundo o autor, um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas desde o final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que antes foram fundamentais na solidificação e localização dos indivíduos enquanto seres sociais. Estas transformações estão também mudando as identidades pessoais, abalando a ideia de nós próprios como sujeitos integrados. A perda de um ‘sentido de si estável’ é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito: “Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural, quanto de si mesmo - constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2003, p. 9).

As três possíveis consequências desse movimento são que: as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “poder moderno global”; as identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização e as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar.

Retomando brevemente a noção de sujeito ao longo da história, segundo HALL (2003) podemos afirmar que, numa perspectiva iluminista, o sujeito é indivisível, uma entidade unificada no seu próprio interior, racional, única e singular. O centro do “eu” era essencialmente a identidade da pessoa, com certas capacidades humanas fixas e um sentimento estável de sua própria identidade e lugar na ordem das coisas. As transformações que a modernidade trouxe libertaram o indivíduo de suas amarras nas tradições sociais. Antes, se acreditava que eram divinamente estabelecidas; portanto, não estavam sujeitas a mudanças fundamentais. O Status, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a parte, secular e divina das

coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa pudesse ser um indivíduo soberano.

A partir do século XIX, os sociólogos e pensadores passam a entender o sujeito não mais como autônomo ou auto suficiente, e sim como resultado das relações com a sociedade e o meio, que a psicologia vai estudar mais a fundo futuramente. “A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” entre o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 2003, p. 34). Para o autor, o fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores – tornando-os “parte de nós” – contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A “interação” é o que preenche o espaço entre interior e exterior. A identidade, então, costura o sujeito à estrutura.

As mudanças estruturais e institucionais trazidas pela modernidade fizeram com que o próprio processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais se tornasse provisório, variável e emblemático. Esse processo produz o sujeito pós moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 2003, p. 12/13).

Para ilustrar esse processo, apresentaremos a seguir frames do filme *Visionários da Quebrada*, com o diálogo de Rodrigo Costa, do coletivo Arouchianos, que se propõe a garantir visibilidade e a ocupar de forma política e sócio cultural o território do Largo do Arouche, região central de São Paulo, conhecida pela concentração da comunidade LGBTQIAP+:



4 Cena do Filme Visionários da Quebrada: Rodrigo Costa



5 Cena do Filme Visionários da Quebrada: Rodrigo Costa



6 Cena do Filme Visionários da Quebrada: Rodrigo Costa



7 Cena do Filme Visionários da Quebrada: Rodrigo Costa

Na perspectiva de Hall, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de forma que nossas identificações são constantemente deslocadas. A questão estética

apontada por Rodrigo subverte o estereótipo de masculinidade e feminilidade, uma vez que o personagem afirma não se contentar com as performances de gênero ou de classe que lhes foram impostas. Ele também reflete sobre a surpresa e o incômodo que as outras pessoas têm quando se deparam com essas pequenas transgressões visuais que a forma como se veste e se comporta causam.

Ainda nesse sentido, o depoimento de Gal Martins, dançarina contemporânea, também ilustra tal situação. Gal faz parte da Companhia Sansacroma e mora no Jardim Ângela. Ela traz a poética do corpo em paralelo às lutas dos povos negros nas artes cênicas, questionando a dança clássica por sua visão eurocêntrica. Se, por um lado, Gal afirma que muitas vezes não se sente pertencente a nenhum dos espaços, por outro, ela impõe sua presença na sua escolha por não perpetuar o comportamento que lhe foi designado.

Num mundo globalizado de trocas culturais tão rápidas e intensas, a linha entre a explorar a multiculturalidade em suas práticas, a apropriação cultural e a hegemonização das culturas é muito tênue. Gal afirma que teve que abrir mão de fazer coisas que gosta, que são as danças afro, para poder ocupar o espaço da dança contemporânea, mas que isso trouxe custos: além dos frequentes questionamentos sobre não honrar suas origens (acusações em relação ao negligenciamento de sua ancestralidade por optar se dedicar a uma dança de origem europeia), nunca fez parte de um coletivo de dança no qual se sentisse pertencente, já que os espaços de dança clássica são majoritariamente elitistas e brancos. Gal evidencia a busca do indivíduo moderno pela sua identidade da maneira como a entendemos hoje: a busca por realizar suas vontades individuais, genuínas e ímpares, que podem questionar o lugar que lhes foi designado, seja pela sua cor, sua raça ou seu gênero.

Na sociedade pós-moderna, cada indivíduo lida e manifesta esse descentramento da identidade de forma diferente. Muitos ainda resistem à ideia de que uma pessoa tenha sua identidade flutuante e (aparentemente) contraditória. No caso de Gal, ela afirma sofrer preconceito tanto de colegas da dança afro, que afirmam que optar pela dança clássica é uma forma de “ceder” à cultura colonizadora, quanto das companhias de dança clássica, que não se mostram disponíveis em acolher o perfil que não seja o de uma mulher branca, rica e magra dentro desse espaço artístico. Mas a resistência de Gal só reforça a ideia de que, na pós-modernidade, o mundo está se adaptando ao fato de que novos personagens passam a ocupar antigos espaços, através de produção de conteúdo (seja ele literário, cênico, artístico

ou científico), sendo produzidos a partir de novas perspectivas não hegemônicas, já que houve avanços sociais que possibilitaram que essas pessoas entendessem que poderiam exigir que sua presença fosse aceita, respeitada e valorizada em lugares que antes lhes eram renegados. Segundo a dançarina: “Não há dor que a política possa me oferecer que eu já não conheça”.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é representado, a identificação deixa de ser automática: ela passa a ser política, de acordo com a representação que cada um deseja construir sobre si. Ele é mutável e adaptável. O caso de Gal ilustra como optar pela dança clássica ou pela dança afro é uma decisão política.

Segundo HALL (2003) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma não existe. À medida em que os sistemas de significação e representação cultural se pluraliza, somos confrontados por uma multiplicidade variável e incerta de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. Se, por um lado, a reafirmação de “raízes” culturais tem sido uma das mais potentes formas de contra identificação em muitas sociedades e regiões pós-coloniais, por outro, o hibridismo e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são também uma fonte criativa, que produz novas formas de cultura, mais adequadas à modernidade tardia do que as velhas e contestadas identidades do passado. Segundo Laclau (1990), o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele chama de “recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação” (LACLAU, 1990, p. 40).



8 Cena do Filme Visionários da Quebrada: Rose Modesto



9 Cena do Filme Visionários da Quebrada: Rose Modesto

Acima, o depoimento de Rose Modesto (Ex Coordenadora do CPA) São Matheus evidencia a necessidade de se readaptar constantemente às mudanças que a descentralização do sujeito propõe. A partir do momento em que são apresentadas novas formas de se reconhecer no mundo, é fundamental que cada indivíduo se aproprie das ferramentas que tem à disposição para ser agente da transformação social de sua comunidade e do sujeito como indivíduo.

Alex Santos, estilista e criador do coletivo Periferia Inventa Moda, também aborda a questão da apropriação dos espaços físicos e políticos, a emancipação dos estereótipos que lhe foram designados, além do movimento citado por Rose de fazer o que pode com os mecanismos que tem. Para o estilista, “a moda traduz os gostos e maneiras da elite, sendo os custos de sua produção e de seus produtos condizentes com o poder aquisitivo das classes mais abastadas. Os eventos de moda em nosso país, salvo raras exceções, são fechados para convidados e seus poucos ingressos são distribuídos entre a elite produtora e consumidora. Num país marcado pela diversidade e também pela exclusão, acreditamos que enquanto a moda se restringir a um pequeno grupo, ela estará longe de expressar toda a riqueza de nossa cultura. Os padrões de moda e de beleza que vemos em nossas passarelas tendem em sua maioria a espelhar as características e desejos da elite europeia e norte-americana, reforçando a crença ainda enraizada em parte da elite brasileira de que não pertencem a esse lugar. De modo que a moda orientada pelos gostos e fantasias da elite nacional expressa o sentimento de ‘não sou daqui’<sup>1</sup>”. Alex ainda afirma que os modelos estão vestindo sua alma quando entram na passarela, e aquilo tem uma potência. Sua essência materializada fora de si. Fala sobre o aspecto cênico da vida como modelo.

O estilista critica que, com toda a diversidade da população brasileira, ainda haja espaço para uma moda marcada pelo elitismo e pela segregação, que está muito longe de representar a cultura e as pessoas de nosso país. Para ele, a moda tem a ver com resgate de sonhos, não só dele, mas de sua equipe: afirma que, quando alguém não se dá bem como modelo, pode virar maquiador ou fotógrafo. Segundo Alex, seu maior impulso é mostrar o que as pessoas acham que a periferia não tem.

---

<sup>1</sup>Alex Santos para o site *Periferia Inventa Moda*.



10 Cena do filme *Visionários da Quebrada*: Elem Coelho

## Identidade Nacional e Identidade Local

*Visionários da Quebrada* é um documentário que joga luz a personagens das diferentes periferias de São Paulo, de todos os extremos da cidade. Por mais afastados que sejamumas das outras, essas comunidades compartilham histórias e tantas coisas em comum.

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Durante muitos anos, o discurso hegemônico nacionalista defendeu a ideia de uma identidade nacional, não só no Brasil, como em todos os países do globo. (HALL, 2003, p. 47)

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação” (nesse caso, uma comunidade), sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. E são essas histórias e tradições que aproximam um jovem periférico de um jovem da periferia do outro lado da cidade mais do que alguém do bairro vizinho. (HALL, 2003, p. 51)

No entanto, apesar da narrativa do “eu” existir, fica evidente no longa que a narrativa do “nós” é mais importante. Nenhum dos entrevistados conta com nome e

função. Isso é apresentado apenas no final, reforçando a ideia de “eu sou porque nós somos”. Essa não é, de forma alguma, tentativa de apagar a identidade ou generalizar os indivíduos retratados. Cada um é dono de sua própria história, se articula e se apresenta de maneira singular. O que ocorre no filme é apresentar o projeto de cada personagem em perspectiva com a vida periférica, com o objetivo de propor uma nova percepção desse grupo de pessoas e não apontar como uma “vitória pessoal” ou ainda “questão de meritocracia”.

Países colonizados têm uma história de opressão e violência cultural. A maioria das nações foi constituídos por culturas diferentes, unificadas por um longo processo de conquista violenta – que invariavelmente exige supressão forçada da diferença cultural. O povo brasileiro, por exemplo, é fruto da colonização portuguesa sobre os nativos locais, fruto da diáspora africana e da imigração europeia e japonesa. Hoje, recebemos imigrantes de diferentes países do continente africano, além de venezuelanos e bolivianos.

A nação brasileira não é apenas “fruto da miscigenação”, e sim de uma violenta dominação de um povo sobre o outro. Para isso, foi necessário apagar a cultura local, antes de construir essa nova “identidade nacional” unificada. As Nações são formadas por diferentes classes sociais e grupos étnicos e de gênero, com todas as suas especificidades. Por isso, as identidades nacionais são fortemente generificadas. A ideia de unificação é, na verdade, um dispositivo discursivo como forma de controle cultural desses povos colonizados, fundamental para o processo de industrialização, mas que, com a globalização, foi se enfraquecendo.

Segundo HALL (2003) apesar das nações modernas serem todas híbridas culturalmente, as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, falamos que as identidades nacionais estão sendo deslocadas, é preciso entender a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade.

Um ponto de reflexão fundamental é entender a complexidade da identidade nacional brasileira, tendo em vista um país de território tão vasto, rico em regionalismos e histórias diferentes em relação à colonização. Dentro da variedade cultural do Brasil, São Paulo, a maior cidade da América Latina, conhecida por ser lar de tantos migrantes e identidades diferentes, também criou, de sua forma, sua identidade. No caso de São Paulo, vista como a “locomotiva” nacional; uma cidade

rica, cosmopolita, que abraça a diversidade e, principalmente, associada ao mito da “terra da oportunidade”. Em que lugar o jovem periférico se coloca dentro dessa identidade nacional, mais precisamente na identidade local como “jovem paulista”?

Nesse contexto, fica evidente a importância da produção do filme. Ana Carolina Martins, em entrevista para o *site Brasil de fato*: “A gente começou a pesquisar sobre o que era transformação a partir de um olhar periférico e fomos conversar com pessoas da periferia. Pessoas que estavam fazendo mudanças e transformações dentro das suas comunidades, daí nasceu esse filme, desse desejo de retratar e de mostrar o que é transformação social a partir de uma ótica periférica, que vem das margens”.

A associação entre identidade e território é frequentemente comentada pelos personagens. Em todos os contextos, falar sobre a periferia, defender, e, assim, se sentir parte de algo, faz parte dessa nova identidade híbrida, pois cada discurso revela a complexidade e essa ruptura com a ideia de que exista apenas um tipo de caráter/personalidade dentro dessas comunidades.

Esse movimento revela uma tomada de consciência da diferença entre o morador do centro e o morador periférico, as peculiaridades da identidade local. Identidades são formadas e transformadas no interior das representações, a partir de um conjunto de significados. Segue-se que a nação – ou uma comunidade – não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, 1986, p. 106). Ou seja, uma nação, tal como uma comunidade regional, é, também, uma comunidade simbólica.

Nesse sentido, quando a comunidade periférica passa a ressignificar sua condição, consegue valorizar e promover seu próprio sistema de representação cultural, seus símbolos e sua história. A ideia de “brasileiro” ou, ainda, “paulistano”, não define os personagens tal como a ideia de ser periférico. Essa ideia é reforçada por SANTOS (2000) e SCRUTON (1986):

No decorrer da história das civilizações, as regiões foram configurando-se por meio de processos orgânicos, expressos através da territorialidade absoluta de um grupo, onde prevaleciam suas características de identidade, exclusividade e limites, devidas à única presença desse grupo, sem outra

mediação. A diferença entre áreas se devia a essa relação direta com o entorno. Podemos dizer que, então, a solidariedade característica da região ocorria, quase que exclusivamente, em função dos arranjos locais. Mas a velocidade das transformações mundiais deste século, aceleradas vertiginosamente no após-guerra, fizeram com que a configuração regional do passado desmoronasse. (SANTOS, 2009, p. 246)

A condição de homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo bem mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece intuitivamente como seu lar. (SCRUTON, 1986, p. 156).

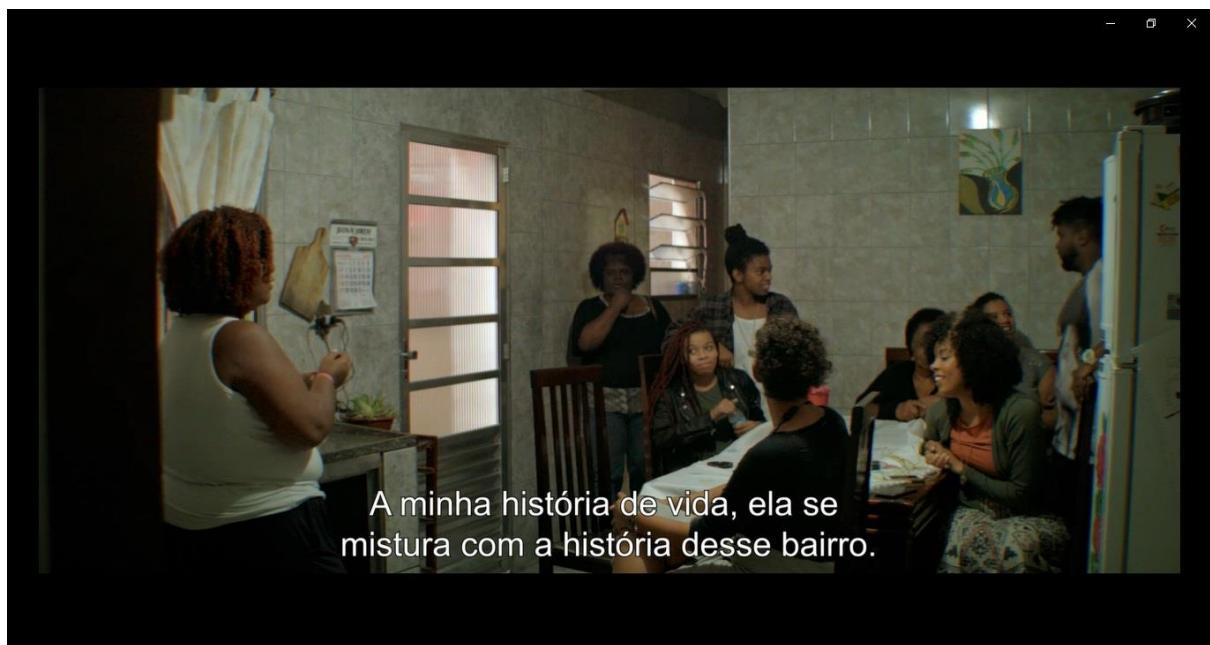
Durante o filme, são recorrentes os comentários sobre valorização da periferia enquanto lugar de origem, cultura local e os hábitos e relações que se estabelecem diante das condições precárias. No entanto, o documentário constrói essa noção de identidade e comunidade a partir das vitórias, das lutas, das potencialidades desses personagens. Passa a construir uma narrativa que não aquela de um olhar exótico, do pobre como um “batalhador” ou “sofredor”. No momento em que esses indivíduos se apropriam dessa condição de cidadão que vive na periferia, esse aspecto se torna político, ajudando a fortalecer a comunidade, facilitando a mobilização e reivindicando mais representatividade em políticas públicas, na mídia, nos espaços educativos.

O diretor e escritor negro Joel Zito Araújo argumenta que os atores afro e índio descendentes são frequentemente obrigados a incorporar personagens humilhados, que sofrem preconceitos numa sociedade euro centrada. Segundo o diretor:

O inconsciente racial coletivo brasileiro não acusa nenhum incômodo em verbal representação da maioria do seu próprio povo, e provavelmente de si mesmo, na televisão ou no cinema. A internalização da ideologia do branqueamento provoca uma ‘naturalidade’ na produção e recepção dessas imagens, e uma aceitação passiva e concordância de que esses atores realmente não merecem fazer parte da representação do padrão ideal de beleza do país. (ARAÚJO, 2008, p. 984)

Apresentar pessoas de origens diferentes assumindo o papel de protagonismo é fundamental na construção de novas narrativas e, consequentemente, novas

realidades, uma vez que as histórias e lugares onde os personagens são colocados podem reforçar ou desconstruir padrões.



11 Cena do filme *Visionários da Quebrada: Rosa Modesto*

A personagem Amanda Negrasim (Herdeiras de Aqualtune) começa seu depoimento cantando um trecho da música Andorinha, que era cantada por sua falecida mãe, que era Mãe de Santo, no terreiro. A questão racial permeia a narrativa construída em cima das memórias afetivas de sua infância. Cozinhar, cantar, quintal cheio de gente, são elementos que a cantora traz e que fazem parte desse imaginário infantil. Em sua fala, ela exalta a importância da comunidade, de agregar coletivos e de como o hip hop na periferia faz parte de uma cultura militante. Amanda diz que “Minha Avó Já Dividia A Luz com A Vizinha” e afirma isso como forma de demonstrar esses valores herdados de comunidades que, para além da carência e da falta de oportunidade, também exercem o colaborativismo.



é bom relembrar os momentos que  
a gente começa relembrar a nossa história né.

12 Cena do filme *Visionários da Quebrada*: Amanda Negrasim



13 Cena do filme *Visionários da Quebrada*: Amanda Negrasim

Em um recorte espacial mais micro, Ana Rojas Acosta e Maria Amália Faller Vitale falam sobre essas vivências familiares como “algo que se define por uma história que se conta aos indivíduos, ao longo do tempo, desde que nascem, por

palavras, gestos, atitudes ou silêncios, e que será por eles reproduzida e ressignificada" (ACOSTA & VITALE, 2008, p. 26/27).

Cada família faz isso de maneira particular, dados os seus distintos lugares e momentos. Ao construir a sua própria história ou o seu próprio mito, a família expressa o significado e a explicação da realidade que viveu. Ela se utiliza dos elementos objetivos e subjetivos da cultura em que vivem seus indivíduos. A delimitação simbólica da família acontece por meio dos referenciais sociais e culturais de determinada época e sociedade, ajudando e reforçando essa noção de comunidade e identidade.

Anthony Giddens argumenta que:

"Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes" (GIDDENS, 1990, pp. 37/38).

E é nessa dualidade entre buscar o novo, se reinventar, ressignificar os espaços, relações e histórias e, ao mesmo tempo, honrar o passado e tudo aquilo que já foi construído, que se cria a noção de identidade desses personagens. Segundo Cristina Costa, "a cultura, as artes e as comunicações fornecem os instrumentos para tornar esses acontecimentos visíveis, inscrevendo-os no espaço público, no qual boa parte do que apreciamos, com o que convivemos e que nos referenciam são discursos do passado, sobrevivências de afeto, valores, relações, atitudes, comportamentos que constituíram nossa história e nossa subjetividade". (COSTA, 2018, p. 13)

## Gênero, Raça e autoafirmação

No caso de Amanda, Gal e Rose, as três mulheres negras que dão seus depoimentos no filme, existe uma camada mais profunda em relação aos paradoxos sobre identidade. Segundo Djamila Ribeiro: "As mulheres negras foram postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde "raça" não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria (RIBEIRO, 2017, p. 112). É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da "raça" e do gênero, o

chamado “terceiro espaço”. “Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres.” (MIRZA, 1997, p. 4)

Portanto, nesse caso, existe um movimento inverso ao comentado por Halls em relação à desfragmentação da identidade: a necessidade de autoafirmação. Segundo COLLINS:

Uma afirmação da importância da autodefinição e da autoavaliação das mulheres negras é o primeiro tema chave que permeia declarações históricas e contemporâneas do pensamento feminista negro. Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p. 102)

A autora explica que a autodefinição das mulheres negras remolda o discurso hegemônico: passa a se questionar não só o que se tem dito sobre mulheres negras, mas, também, a credibilidade e as intenções de quem tem o poder de definir. Segundo ela, muitos dos atributos existentes nos estereótipos relacionados a mulheres negras são, em verdade, versões distorcidas de aspectos do comportamento das mulheres negras vistos como os mais ameaçadores ao patriarcado branco (GILKES, 1981; WHITE, 1985).

Ela cita os estereótipos de mulheres afro-americanas agressivas e ameaçadoras, pois desafiam as definições do patriarcado branco de feminilidade. A tentativa de ridicularizar mulheres negras a partir de estereótipos de “mulher forte”, “guerreira”, “mães fortes” ou “ameaçadoras” ocorre pois elas contradizem visões patriarcais das relações de poder da família. Ridicularizar mães negras fortes ao rotulá-las como matriarcas (HIGGINBOTHAM, 1982 apud COLLINS, 2016, p. 104) reflete um esforço similar de controlar outro aspecto do comportamento de mulheres negras que é especialmente ameaçador ao status quo.

Segundo a autora:

Quando mulheres negras escolhem valorizar os aspectos da condição feminina afro-americana que são estereotipados, ridicularizados e criticados na academia e mídia popular, elas estão na verdade questionando algumas das concepções básicas que são usadas para controlar grupos dominados em geral. Uma coisa é aconselhar mulheres afro-americanas a resistirem ao estereótipo de Sapphire\*, alterando o seu comportamento para se tornarem mansas, dóceis e estereotipadamente “femininas”. Outra coisa bastante diferente é aconselhar mulheres negras a abraçarem sua assertividade, a valorizarem sua ousadia, e a continuarem a usar essas qualidades para sobreviverem e transcenderem os ambientes hostis que circunscrevem as vidas de tantas mulheres negras. Ao definir e valorizar a assertividade e

outras qualidades “não femininas” como atributos necessários e funcionais da condição feminina afro-americana, a autoavaliação das mulheres negras desafia o conteúdo de imagens controladoras externamente definidas. (COLLINS, 2016, p. 102)

Portanto, a autora afirma que a insistência de mulheres negras se auto definirem surge por dois fatores:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS, 2016, p. 105)

## A periferia em perspectiva

Segundo HALL (2003), as sociedades da periferia (e entende-se esse termo tanto num contexto global quanto em contextos nacionais) têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais. Nenhuma comunidade periférica e/ou marginalizada é “fechada” – etnicamente pura, culturalmente tradicional e intocada. E sofre rupturas desde antes da modernidade. Essa ideia surge como uma fantasia colonial sobre as “alteridades”, vinda de um ocidente que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”. O mesmo conceito pode ser transposto dentro de uma perspectiva micro, nesse caso, em que pessoas com maior capital cultural enxergam a produção de cultural marginal e ou periférica como excêntrica, folclórica. Ainda assim, podemos observar que a globalização influencia no desenvolvimento de diferentes locais, mesmo em comunidades periféricas, promovendo esse efeito pluralizador.

Nas sociedades pré-modernas, os mesmos espaços de lazer e partilha eram aqueles onde as pessoas viviam. As dimensões especiais da vida social eram, em geral, dominadas pela presença – por atividades localizadas geograficamente estabelecidas. “A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ausentes, distantes (em termos de local) de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade [...], os locais são inteiramente

penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles". (Giddens, 1990, p. 18). Isso fica evidente na forma com que nos relacionamos, buscamos e contratamos serviços, consumimos cultura e entretenimento: a virtualidade ganha protagonismo.

Para HALL (2003) o impacto do "global" associado a um novo interesse pelo "local" faz com que o "global" não seja entendido como substituto do "local", e sim uma nova articulação entre os dois. As novas identidades são produzidas por essas novas identificações "globais" em relação as identificações "locais". O fortalecimento de identidades locais também envolve uma reação de defesa daqueles membros dos grupos étnicos ou sociais dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas. Isso pode significar recuo entre as próprias comunidades, em resposta à experiência do racismo cultural e da exclusão. Além do desenvolvimento de novas identidades – as identidades híbridas.

Podemos identificar que, se por um lado, existe uma valorização do seu território, das narrativas familiares, da comunidade, por outro, existe a consciência dos problemas e da falta de oportunidade a que esse território está subordinado, além do desejo de se relacionar e se apropriar de elementos da cultura hegemônica. Nessa nova perspectiva de identidade, incorporar elementos visuais, ocupar lugares físicos e políticos, se apropriar de recursos e tendências artísticas e ou políticas, não é necessariamente contraditório, e sim forma de subverter esses mecanismos de opressão cultural. Por exemplo, um jovem de classe baixa compra uma roupa de determinada marca de grife pode ser considerado subordinação a um sistema hegemônico, mas, por outro lado, também pode ser visto como forma de ocupar novos espaços (da moda de alto luxo) que antes não lhes era permitido (HALL 2003).

O desenvolvimento das sociedades pressupõe complexas interações e apropriações entre as culturas populares e a cultura hegemônica. Não existe, necessariamente, um confronto rígido e antagonista entre culturas diferentes. Na prática, o que acontece é um sutil jogo de intercâmbios entre essas culturas, que muitas vezes não são conflitantes entre si, mas se desenvolvem de forma paralela e interseccionando. Elas não são necessariamente conflitantes entre si, mas se são através de comportamentos cruzados e interseccionados. A cultura popular se posiciona contra e resiste à cultura hegemônica; mas, ao mesmo tempo, reproduz a concepção de mundo das classes hegemônicas.

Assim, podemos considerar que “a globalização tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizador sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mas plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans históricas” (HALL, 1003, p. 53).

## Processos de Mediação e Recepção na Era da Informação

Segundo Castells (2000), o processo de reformulação do modelo capitalista, a globalização das atividades econômicas e a flexibilização organizacional proporcionaram ferramentas para a formação de redes de comunicação à distância, armazenamento e compartilhamento de dados e individualização do trabalho.

As mudanças e os avanços sociais durante o século XIX resultaram na virtualidade cultural (caracterizada pela integração em rede de diferentes meios de comunicação), que altera a percepção de espaço e tempo por conta, não só, da rapidez com que essa comunicação é exercida, mas, também, pelo processo de hegemonização que a globalização impõe. A cultura da virtualidade acaba por submeter as esferas políticas, econômicas e culturais à esfera do virtual, tornando as tecnologias da informação elementos fundamentais nesses três âmbitos. Essas tecnologias de informação são, hoje, ferramentas indispensáveis ao processo de reestruturação socioeconômica, pois passam a ser fundamentais para o desenvolvimento social e econômico, já que é a partir delas que acontecem a criação e a socialização do conhecimento e a produção de riqueza e de cultura. A produtividade e a competitividade da economia informacional dependem da apropriação das tecnologias (e de seu uso criativo) e da capacidade de inovação.

Segundo Soares (2000), a Pós Modernidade assinalou para a liberalização das consciências por meio do reconhecimento da autonomia individual e da valorização do subjetivismo.

Em termos psicossociais, pela razão técnica, o real se converte em virtual, o que significa a concretização dos desejos e aspirações humanas em maneiras analógicas, através dos simulacros presentes no cotidiano da produção simbólica e do sistema de comunicação. Por outro lado, o rápido desenvolvimento tecnológico permitiu, sem sombra de dúvidas, que a informação viesse a representar, nos dias atuais, o fator chave dos processos produtivos de bens e serviços. (SOARES, 2000, p. 26)

No campo educacional, essas mudanças expõem a necessidade de repensar o tipo de conteúdo que vem sendo apresentado na escola, assim como a relação dos indivíduos com as perspectivas educacionais para o novo século. O conhecimento torna-se a base dessa nova sociedade, que passa a valorizar cada vez mais a capacidade criativa dos indivíduos, assim como sua capacidade de adaptar seus conhecimentos para diferentes esferas. A apropriação da informação não só é essencial na Era da Informação, mas estimula e pode maximizar o potencial de aprendizagem dos estudantes. Para isso, é necessário refletir e propor novas formas do uso de suas ferramentas. O maior avanço que Sociedade da Informação trouxe não foram os mecanismos de acesso ao conteúdo educativo, e sim a oportunidade de refletir sobre aquilo que é ensinado dentro da escola. Esse contexto tem potencial para transformar um processo de aprendizagem superficial (que mais servia à manutenção do status quo do que à valorização do indivíduo) em um processo autônomo e alinhado com o contexto e o projeto de vida de cada jovem.

No entanto, o rápido avanço das tecnologias de informação e comunicação associado a práticas insuficientes e, por vezes, retrógradas de ensino – especialmente em países ainda em desenvolvimento e que investem pouco na educação e formação de pedagogos e professores da educação formal e informal – acentuou uma tendência de instrumentalização das ferramentas tecnológicas. Segundo Soares (2000), a pós-modernidade não substituiu, mas apenas agendou a cosmovisão própria da Modernidade; continua a reforçar a crença na ordem mundial, agora comandada por uma nova razão (a saber, a razão técnica) e pelo predomínio da informação. O discurso que apontava a educação como base da construção democrática da sociedade moderna foi substituído pelo discurso sobre excelência e irreversibilidade da informação. Segundo o autor:

Reconhece-se, por outro lado, que a educação – síntese de um longo processo civilizatório – chega aos albores do século XXI com um enorme cabedal de serviços prestados à humanidade, sem, contudo, ter gestado e gerenciado processos de inter-relação cultural que a coloque em sintonia com o novo mundo que a rodeia. (SOARES, 2000, p. 14)

Assim, todo o potencial que a Era da Informação trouxe acaba não sendo explorado, uma vez que seus recursos são, muitas vezes, utilizados como apoio para conteúdos curriculares defasados. Existe, de fato, uma demanda para a aprendizagem técnica de algumas ferramentas, mas há, antes disso, a necessidade de desenvolver uma educação voltada para a leitura crítica da mídia, entendendo que

essas ferramentas não significam avanços por si só, mas são possíveis mecanismos fundamentais para pensar numa sociedade mais justa e democrática. Nesse sentido, Paulo Freire já refletia sobre o aspecto menos romantizado da tecnologia:

Nunca fui ingênuo apreciador da tecnologia: não a divinizo, de um lado, nem a diabolizo, de outro. Por isso mesmo sempre estive em paz para lidar com ela. Não tenho dúvida nenhuma do enorme potencial de estímulos e desafios à curiosidade que a tecnologia põe a serviço das crianças e dos adolescentes das classes sociais chamadas favorecidas. (FREIRE, 1996, p. 87)

A fala de Freire, no entanto, não previa a rapidez com que as tecnologias informacionais penetrariam nas práticas cotidianas. A demanda por processos de reflexão e análise crítica dessas ferramentas, que hoje permeiam a política, a sociedade e a cultura, fez com que a mediação tecnológica se tornasse uma prática ainda mais urgente. O campo de estudo sobre a Mediação da Tecnologia preocupa-se com os procedimentos e as reflexões sobre a presença das tecnologias da informação e com seus múltiplos usos pela comunidade educativa: Segundo Soares:

Trata-se de um espaço de vivência pedagógica muito próximo ao imaginário da criança e do adolescente, propiciando que não apenas dominem o manejo dos novos aparelhos, mas que criem projetos para o uso social das intervenções que caracterizam a Era da Informação. (SOARES, 2014, p. 48)

Ainda segundo Soares, esse campo:

Preocupa-se com os procedimentos e as reflexões sobre a presença das tecnologias da informação e seus múltiplos usos pela comunidade educativa, garantindo, além da acessibilidade, às formas democráticas de sua gestão [...]. Esta área aproxima-se das práticas relacionadas ao uso das TIC, sempre entendidas como uma forma solidária e democrática de apropriação dos recursos técnicos. (SOARES, 2014, p. 48)

Os apontamentos de Soares evidenciam que a mediação contempla um processo profundo e complexo de assimilação que ultrapassa o campo tecnológico: não se dedica apenas à compreensão dos discursos e seus signos ocultos, mas, sim, a apresentar ferramentas para que o estudante sozinho possa construir conhecimento através dessas tecnologias, além de se apropriar de um sistema de linguagem. Segundo Martín-Barbero:

Na redefinição de cultura, é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 228)

A partir do momento em que o indivíduo passa a dominar os processos tecnológicos e, ao mesmo tempo, tem condição de fazer uma análise crítica dos meios, cria-se uma base para que ele – sozinho e enquanto parte de um grupo social

– possa subverter a hierarquia do conhecimento: ele passa a não aceitar mais de forma submissa aquilo que lhe é apresentado, questionando a fonte e as referências e subtextos presentes em uma obra ou produção, aprendendo a se utilizar das ferramentas para produzir seu próprio conteúdo.

Observamos esse movimento no processo de produção do filme “Visionários da Quebrada”. Reconhecer a própria história e a própria voz é o primeiro passo para refletir sobre os meios culturais nos quais o indivíduo está inserido. Quando novas perspectivas são trazidas à luz, surge uma série de questionamentos sobre como e porque as estruturas hegemônicas de cultura e comunicação funcionam de uma maneira e não de outra, o que muitas vezes acaba, por si só, sendo um estímulo para produzir conteúdo que condiga com a subjetividade da própria comunidade.

Como vimos no capítulo inicial, o Brasil tem uma tradição de documentários com temática social, mas que são produzidos por pessoas que não fazem parte daquele contexto e, apesar das boas intenções, o olhar estrangeiro, muitas vezes, acaba por estereotipar e reforçar padrões que nunca existiram de forma genuína. Fica evidente que o que interessa para a diretora Ana Carolina não são apenas as histórias, as personagens, os bairros, mas, sim, todo esse conjunto de elementos que ajuda a definir a identidade de uma comunidade, mas, ao mesmo tempo, dá espaço para sua construção individual e subjetiva.

É possível perceber três movimentos diferentes que acontecem paralelamente: do interesse da própria diretora, dentro de seu processo de significar a cultura e suas motivações, para produzir um filme que desconstrua a lógica do “quem tem filma quem não tem”, que foi como o cinema documental brasileiro operou durante anos; da forma com que seus entrevistados vivem, compreendem e apresentam sua realidade e da maneira com a qual telespectadores assimilam aquilo que está sendo dito. A noção de cultura e a forma de interpretação dos símbolos permeiam essas três esferas, de formas diferentes.

No aspecto da desconstrução da lógica do dominante retratar o dominado, as escolhas estéticas e de montagem da diretora evidenciam a intimidade que a direção tem com aquelas histórias, pessoas e espaços. Através da apropriação dos signos locais, das formas de falar, gírias e gestos percebemos que, na estrutura da linguagem, os significados se relacionam com outros do cotidiano próximo da pessoa, constituem o novo universo cultural no qual ela se insere e explora a cada experiência tida quando assiste a um filme.

Para além disso, o audiovisual apresenta as linguagens visuais e representações das culturas de determinadas sociedades. Cada indivíduo possui características únicas, cada comunidade possui histórias e culturais singulares. No entanto, existe elementos universais inerentes ao ser humano, que pode ser compreendido pelo esquema de signos de outras sociedades. É na cultura e nas suas representações que há o processo de mediação. No caso de *Visionários da Quebrada*, cada personagem do filme se coloca como protagonista de sua própria história, da sua própria produção intelectual, econômica e pessoal. Quando um grupo se apropria das ferramentas tecnológicas para difundir sua história, ele está explorando todo o potencial da Era da Informação e dos benefícios dos processos de mediação e análise crítica dos meios, inclusive como forma de legitimar as diferentes expressões dos meios marginalizados enquanto sociológico e epistemológico, o tornando, também, um produto reproduzível. Podemos perceber no discurso dos personagens que há consciência dos processos hegemônicos no meio de comunicação. Todos eles entendem que o processo de marginalização não é apenas geográfico, mas cultural: a tentativa de apagamento das narrativas periféricas é um instrumento de dominação, logo, colocar-se enquanto parte da sociedade periférica e, ao mesmo tempo, enquanto produtor de cultura, é uma questão política. Assumir que o local de onde vem repercutiu de forma positiva em sua forma de existir no mundo, assumir os signos presentes em cada um dos bairros representados, a forma com que constrói as ideias, os termos e necessidades específicas, evidencia o interesse em abrir um diálogo entre a obra e os espectadores que passam por situações semelhantes, o que nos leva ao terceiro aspecto, que diz sobre a forma pela qual quem assiste ao filme comprehende os signos contidos na obra. Trazemos aqui o conceito de “endereçamento” de Elizabeth Ellsworth, que caracteriza os modos de endereçamento como as escolhas elaboradas pela produção para a realização de um filme. Disso percebe-se o aspecto relacional de tal processo, pois os responsáveis pelas escolhas narrativas estão imersos na vida social e partilham dos valores e regras vigentes:

O modo de endereçamento de um filme tem a ver, pois, com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação “para” alguém. E, considerando-se os interesses comerciais dos produtores de filme, tem a ver com o desejo de controlar, tanto quanto possível, como e a partir de onde o espectador ou espectadora lê o filme. Tem a ver com atrair o espectador ou a espectadora a uma posição particular de conhecimento para com o texto, uma posição de coerência, a partir da qual o filme funciona, adquire sentido, dá prazer, agrada dramática e esteticamente, vende a si próprio e vende os produtos relacionados ao filme. (ELLSWORTH, 2001, p. 24)

Nesse sentido, é fundamental entender qual era a audiência esperada, pois ela faz parte do produto. As escolhas envolvidas no processo de produção de um filme, ou seja, o endereçamento, é fundamental, pois, apesar de não necessariamente pautar as decisões, terá uma profunda influência nelas. Os símbolos que *Visionários da Quebrada* apresenta não são tão facilmente entendidos por uma pessoa de meia-idade na zona nobre de um centro urbano como seriam para outros jovens periféricos. Existe uma correlação e, ao mesmo tempo, um ponto de convergência entre a produção – e todos os signos que a constituem – e os espectadores, criando uma relação particular de comunicação. O modo de endereçamento apresenta os aspectos próprios de um texto e do tipo de relação que irá construir com seus espectadores, através da mediação.

Ao abdicar da hipótese de que as mensagens sempre “respondem” aos interesses da ideologia dominante, passamos a compreender que quem produz faz, antes de tudo, um diálogo com uma audiência predita, tendo a cultura como mediação; partindo da ideia de que o potencial de difusão simbólica do audiovisual está vinculado aos processos de mudanças sociais e o crescimento da capacidade crítica de leitura do público. Dessa forma, as possibilidades do endereçamento são ampliadas, assim como o modo como os filmes endereçam suas mensagens (que, antes, acabava privilegiando uma determinada posição de sujeito em detrimento de outras). Quando a obra é produzida a partir da perspectiva contra hegemônica, ela deixa de contribuir para manutenção de relações desiguais na sociedade, à medida em que contempla a diversidade da experiência humana e de suas culturas locais. Esses modelos alternativos de produção e, consequentemente, de endereçamento, podem despertar uma crítica a respeito da realidade social do público, levando a uma reflexão mais profunda. Quando se reconhece a pluralidade da vida humana, em suas possibilidades, expressões culturais individuais e comunitárias, mudanças da relação da sociedade com os bens de consumo, surgem novos olhares sobre a recepção e sobre o público consumidor. Através dessa nova perspectiva de endereçamento que voltamos a entender a posição central dos receptores no processo de construção de sentido nas produções artísticas. Focar apenas o conteúdo da mensagem não contempla a subjetividade do espectador e o sentido compartilhado que a obra poderia construir.

Para Ellsworth, essa forma de compreender o endereçamento também é uma ruptura com a dualidade expressa ou por uma relação contestatória, ou por uma

relação reacionária com o conteúdo das obras, e ela ocorre quando teóricos do audiovisual passam a olhar o modo de endereçamento mais como algo que ocorre em um lugar entre o social e o individual; entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele, e menos como algo que simplesmente está no filme.

Nesse caso, o longa “Visionários da Quebrada” foi produzido já pensando nas formas de distribuição, como exibições gratuitas em cinemas de rua e a disponibilização no site Taturana, plataforma que oferece filmes para serem reproduzidos em exibições públicas. Isso porque o filme é, em sua essência, uma produção pensada para ser assistida por aqueles que fazem parte daquele contexto, buscando resgatar a autoestima da população periférica através da mensagem de que uma transformação social e individual é possível.

## O uso do audiovisual na perspectiva educomunicativa

Apesar do longa ter grande valor educativo em espaços de entretenimento, tem também potencial para ser utilizado dentro de sala de aula, tornando-se uma ferramenta educomunicativa. Para Soares (2000), o diálogo entre a educação e a comunicação é construído a partir de dois axiomas: a compreensão de educação enquanto “ação comunicativa” – pois é um fenômeno presente em todos os modos de formação do indivíduo – e a ideia de que toda comunicação – enquanto produção simbólica e intercâmbio/transmissão de sentidos – seja, em si, uma “ação educativa”. Entende-se “ação educativa” como uma comunicação essencialmente “dialógica e participativa, no espaço do ecossistema comunicativo escolar, mediada pela gestão compartilhada (professor/aluno/comunidade escolar) dos recursos e processos da informação”, contribuindo para as práticas educativas – que tem como especificidade o aumento da motivação por parte dos educandos – e para o melhor relacionamento entre professor/aluno, ampliando as possibilidades de aprendizagem, de tomada de consciência e de mobilização para a ação. A essa pré condição e a esse esforço multidisciplinar dá-se o nome de *educomunicação*. Saulo Silva afirma que:

No cinema, temos a presença de uma língua não verbal, uma linguagem audiovisual, apoiada em símbolos, signos, formada por imagens, sons, montagens, edições, cores, roteiros e interpretações de atores. O audiovisual ganhou tamanha representatividade desde a sua legitimação como uma nova linguagem que já não é mais possível escapar de componente essencial da formação cultural do ser. Acostumado a conviver com imagens visuais e áudios, outras vezes ao mesmo tempo unidos formando o audiovisual, tal universo se tornou referência para estudos relacionados a educação, e,

consequentemente, como se trata de um processo comunicacional, de comunicação. Portanto, tema de grande importância nos estudos da Educomunicação. (SILVA, 2018, p. 319)

Pensando na utilização do audiovisual dentro da sala de aula, é fundamental observar como se dá o processo de mediação no espaço escolar e seus desdobramentos. O audiovisual costuma ser um recurso frequente, especialmente os documentários, devido ao seu caráter didático e formal. Muitos professores acreditam que o documentário seja uma alternativa à aula, transpondo, de forma simplista e pouco reflexiva, o audiovisual para o conteúdo curricular.

Hélio Godoy, teórico de cinema, afirma que é na educação que o documentário encontra a sua função primordial: “Eu acredito que os documentários são educativos pela sua própria natureza, uma vez que eles são formas de produção de conhecimento. Quando os assistimos, nos tornamos donos de seu conhecimento ou de parte dele” (entrevista de GODOY apud GREGOLIN et al, 2002, p. 16).

No entanto, essa é uma visão reducionista, partindo da ideia que uma produção por si só já resultaria em reflexões por parte dos alunos. Na prática, isso dificilmente acontece, tornando a relação conteúdo didático curricular-audiovisual no resultado de uma lógica meramente ilustrativa. Como afirma Duarte (2009, p. 71), “a maioria de nós, professores, fazem uso dos filmes apenas [...] para ‘ilustrar’, de forma lúdica e atraente, o saber que acreditamos estar contido em fontes mais confiáveis”. Porém, esta visão precisa ser modificada, uma vez que: “ver filmes é uma prática social tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais”. (DUARTE, 2009, p. 16)

Assim, não seria correto afirmar que qualquer documentário por si só teria caráter educativo. As atividades que envolvem filmes devem ser construídas de forma colaborativa entre escola, aluno e professor, além de ter um plano de aula sólido. A prática de assistir filmes com um olhar crítico não surge espontaneamente, precisa ser estimulada, assim como qualquer outra prática, cabendo ao professor uma pesquisa sobre que tipo de documentário ele irá apresentar; como e porque o conteúdo se relaciona com a vivência do próprio aluno e que tipos de debate pode levantar.

Um dos maiores méritos do filme é apresentar de forma poética e genuína uma outra perspectiva em relação a um espaço geográfico e cultural marginalizado. É

comum ver em filmes, séries e novelas uma releitura dessas comunidades: uma versão caricata, que aborda pouco as subjetividades e camadas identitárias daqueles que vivem lá. As mídias jornalísticas não são menos parciais em suas coberturas: é comum que palavras pejorativas sejam associadas à população negra e/ou periférica, reforçando estereótipos de classe e cor. Para Soares:

Diante de uma mídia que se sente livre para produzir e divulgar o que convém ao tipo de relação que mantém com o mercado, a educação se previne e cria programa de análise crítica das mensagens em circulação, por sua vez, a comunicação, desobrigada do ensino formal, não se furtar em conduzir a formação de hábitos e valores de seus públicos, através do entretenimento de uma publicidade especificamente dirigida ao público infanto juvenil. Em outras palavras, os campos da comunicação e da educação, simultaneamente e cada um a seu modo, educam e comunicam. A educomunicação, ao reconhecer e dividir tais preocupações, situa-se a partir de um lugar específico, que é a interface. (SOARES, 2011, p. 17-18)

Assim, trabalhar a educomunicação é apropriar-se dessa interface entre a comunicação e a educação para promover produções que desconstruam essa visão hegemônica da sociedade e proponham novos olhares, novos valores. Para Napolitano, “trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte” (NAPOLITANO, 2013, p. 11). Além disso, essa prática apresenta ao estudante todo o universo estético, cultural e semiológico contemplado numa produção, além de facilitar o processo de reflexão e compreensão a partir da identificação do aluno com o conteúdo proposto pelo filme. O cotidiano, quando é filmado, ganha outra dimensão e apresenta a rotina através de uma perspectiva estética e a partir da ética do documentarista. No Brasil, apenas 5% das cidades contam com salas de cinema<sup>2</sup>. São pouco mais de 3.276, sendo que só São Paulo concentra 1.047, num País com mais de 190 milhões de habitantes. Mesmo com esse cenário, o cinema digital trouxe a possibilidade de alcance a um número enorme de telespectadores. O problema da má distribuição de renda e estrutura existe, mas cabe, tanto ao professor, como ao comunicador, resolver outro problema histórico-social: o da comunicação. É urgente a necessidade de explorar o campo da mediação para formar cidadãos com capacidade de fazer uma leitura crítica da mídia. A juventude demanda um resgate da cultura cívica e cultura, para que possa se desenvolver de forma plena.

---

<sup>2</sup>Fonte: Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (2020)

Diante disso é visto que “certamente necessitamos de novas pedagogias que considerem o poder estruturante da imagem, fundindo-se realidade, ficção e imaginário” (SERPA, 2004. p. 129). Assim, adentrando mais no nosso recorte, vê-se que “o cinema faz parte da realidade social contemporânea e, como parte irredutível do social, constitui uma dimensão pela qual os homens constroem a percepção de si mesmos e do mundo” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 56). Essa percepção pode e deve ser experimentada nos espaços de aprendizagem. São percepções que podem vir a construir certo olhar mais crítico, mais autônomo, em relação ao indivíduo e sua condição de estar no mundo.

O longa *Visionários da Quebrada*, apresenta uma série de elementos que propiciam seu uso dentro da sala de aula: os temas sociais abordados que tocam a questão de raça, gênero, sexualidade e classe; a questão geográfica e cultural da periferia; o empreendedorismo em espaços marginalizados; questões sobre identidade e pertencimento, além dos comentários e reflexões de todos os personagens sobre esses temas e muitos outros ao longo do filme. A produção também estimula o debate mais subjetivo acerca de tradição, memória, família e comunidade. Além do conteúdo do filme, a forma como foi produzido (através de um financiamento coletivo por pessoas da periferia) é, por si só, um campo de estudo, que pode, inclusive, estimular os alunos a criarem seus próprios projetos.

Segundo Barbosa:

O papel do filme em sala de aula é o de provocar uma situação de aprendizagem para os alunos e professores. A imagem cinematográfica precisa estar a serviço de investigação e da crítica a respeito da sociedade em que vivemos. Trata-se, portanto de um movimento de apropriação cognitiva da relação espaço-imagem e principalmente, da criação de sujeitos produtores de conhecimento e reconhecimento de si mesmos e do mundo. (BARBOSA, 2003, p. 113)

O trabalho com o cinema na escola, segundo Napolitano (2005), possibilita ajudá-la a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte.

É preciso enfatizar que uma análise de filme não é um exercício reflexivo em si, mobilizando categoriais de análise e princípios explicativos, por isso, primeiramente precisamos vê-la e entendê-la como expressão artística, obra de arte. Claudia Mongadouro (2014) afirma que a prática da educação dialógica deve vir combinada com o conceito de ecossistema comunicativo que pressupõe uma ambência

democrática. Muitas vezes, os próprios alunos, acostumados à educação monológica e unidirecional, cristalizam uma posição passiva. Dar voz ao aluno e construir um conhecimento coletivo através do debate não envolve apenas disposição para dar voz ao outro, mas estar preparado para ouvir e mediar temas muitas vezes espinhosos para um professor. Sem a compreensão do que significa ser mediador – subvertendo a ideia de mero transmissor de informações – e sem a prática da educação dialógica não é possível uma boa experiência de filmes na escola. É só através do processo de debate e mediação que a escola pode, de fato, estar contribuindo para a construção de sentido desejado, assumindo o protagonismo de seu conhecimento. Para Citelli (2000):

Transformar alunos em sujeitos do conhecimento implica (de fato) descentrar vozes, colocando-as numa rota de muitas mãos que respeite as realidades de vida e cultura dos educandos. É preciso (de fato) fazer o aluno assumir a sua voz como instância de valor a ser confrontada a outras vozes, incluindo-se a do professor. Desse modo, a sala de aula passaria a ser entendida como um lugar carregado de história e habitada por muitos atores que circulariam do palco à plateia à medida que estivessem exercitando o discurso". (CITELLI, 2000, p.98)

É fundamental pontuar que qualquer produção artística não possui características necessariamente didáticas, visto que o caráter pedagógico não pode ocultar a natureza artística e função estética das produções. É preciso aflorar no educando o interesse genuíno e a capacidade de se abrir para uma concepção menos formal sobre o conhecimento, a cultura e a arte. Segundo Soares (2000), para que esse sentido (*sensibilidade humana*) surja com maior naturalidade e a comunicação se faça, o autor propõe que a escola eduque para a incerteza, para usufruir da vida, para a significação, para a convivência e, finalmente, para a apropriação da história e da cultura. "A apropriação da cultura por parte dos usuários dos meios de informação pode constituir-se em plataforma para uma ação educativa coerente com as necessidades atuais". Para o autor, o gerundivo latino modus refere-se a uma forma de relação estratégica performativa que se estabelece entre comunicação, que vem através da ação. É uma ruptura na lógica meramente instrumental. Assim, é possível afirmar que a compreensão e análise de uma obra audiovisual devem ser propostas dentro da sua complexidade cultural e artística. Segundo Soares:

Não se trata, pois, de educar usando o instrumento da comunicação, mas que a própria comunicação se converte no eixo vertebrador dos processos educativos: educar pela comunicação e não para a comunicação. Dentro desta perspectiva da comunicação educativa como relação e não como objeto, os meios são ressituados a partir de um projeto pedagógico mais amplo. (SOARES, 2000, p. 20)

Quando tiramos o monopólio da escola como fonte de conhecimento, e a realocamos para outros espaços comunicacionais, oferecemos ao aluno uma perspectiva menos engessada da educação. A interface entre comunicação e educação passa a ser essencial na Era da Informação, já que ficou evidente que não existe uma educação que não permeia aspectos da comunicação, assim como não há comunicação que não tenha caráter educativo, seja de forma intencional ou espontânea.

Soares (2000) ainda afirma que a educomunicação não diz respeito imediato à educação formal, nem é sinônimo de Tecnologia de Educação, ou mesmo de Tecnologias da Informação e da Comunicação. No entanto, a escola se apresenta como um espaço privilegiado de aprendizagem a respeito dos benefícios da adoção desse conceito. Com relação às tecnologias, o que importa não são as ferramentas disponibilizadas, mas o tipo de mediação que elas podem favorecer para ampliar os diálogos sociais e educativos.

## Conclusão

Para refletir sobre a produção audiovisual documental, retomamos de forma breve os estudos relacionados à cultura da oralidade, da memória e da fabulação, que são, essencialmente, os estudos sobre a cultura. Apropriar-se das narrativas e recriá-las é forma de trazer ao consciente subjetividades que são fundamentais dentro do processo civilizatório e individual.

Diante da realidade brasileira, em que há um elevado grau de analfabetismo e baixo poder aquisitivo da maioria da população, o acesso à cultura e ao conhecimento, de um modo geral, torna-se privilégio de poucos. A percepção dos acontecimentos da sociedade como um todo provém, principalmente, dos meios de comunicação de massa. Vivemos hoje um contexto de avanço das tecnologias, mídias digitais e produções independentes. Isso fez com que os grupos marginalizados passassem a poder falar sobre suas realidades, retomando suas histórias e narrativas identitárias. As qualidades do longa *Visionários da Quebrada* podem despertar reflexão social e sentimento de apropriação das narrativas, por conta do caráter interpretativo do gênero utilizado, uma vez que o longa valoriza os fatos individuais e peculiares, bem como uma identidade comunitária, que representa uma cultura periférica de São Paulo. O documentário promove a integração entre os membros da comunidade

retratada e desenvolve a cooperação entre eles, de forma a enriquecer os conhecimentos individuais e coletivos.

Para Maria Tereza da Fonseca, o gênero audiovisual pode ser um importante instrumento para desenvolver o conhecimento pessoal e coletivo, pois estimula a memória, a atenção, o raciocínio e a imaginação. Conforme Fonseca, “o audiovisual é um meio eficaz na mediação do processo de apropriação do conhecimento, porque comporta em sua composição vários elementos de linguagem que propiciam uma compreensão em vários níveis. Assim, podem facilmente desencadear associações que levam aos sentidos e aos significados”. (FONSECA, 1998, p. 37)

Quando analisamos uma produção audiovisual de impacto numa perspectiva educativa, por vezes suprimimos a importância do valor artístico em relação ao valor social. Para Teixeira & Lopes (2003), ao entenderem o cinema como forma de criação artística, onde circulam afetos e o espírito se eleva, enriquecido pela experiência da arte, ele é “uma expressão do olhar que organiza o mundo a partir de uma ideia sobre esse mundo” (TEIXEIRA & LOPES, 2003, p. 10), e essas ideias, sejam elas filosóficas, estéticas, histórico-sociais, poéticas ou existenciais, postas em movimento, nos fazem compreender e dar sentido às coisas, assim como ressignificá-las e expressá-las.

Para COSTA (2018), algumas manifestações subjetivas “se inscrevem como fenômenos essencialmente humanos na medida em que promovem estados mentais que só podem ser elaborados em profundidade no âmbito da cultura. É dessa forma que, por intermédio da linguagem e dos meios utilizados, esses processos se tornam comunicacionais, e, como tal, envolvem tecnologias, códigos, sistemas simbólicos e história.

Produzir e ressignificar os sistemas simbólicos e as narrativas das populações marginalizadas é o caminho para uma sociedade democrática e menos desigual. Sendo esse um movimento que permeia a comunicação, passa a ser objeto de estudo do campo da Educomunicação. Segundo Soares:

Um dos campos da inter-relação comunicação/educação se materializa em algumas áreas de intervenção social, tal como: A área da educação para a comunicação, constituída pelas reflexões em torno da relação entre os polos vivos do processo de comunicação (relação entre os produtores, o processo produtivo e a recepção das mensagens), assim como, no campo pedagógico, pelos programas de formação de receptores autônomos e críticas frente aos meios. (SOARES, 2000, p. 22)

No processo documental, a construção de conhecimento foge à experiência hegemônica hierarquizada, em que o pesquisador ou antropólogo e, depois, professor, apresentam seus estudos a partir de uma interlocução entre ele e essas narrativas de grupos minoritários. A partir do momento em que é dada voz ao indivíduo, seu discurso passa por menos mediação, sendo possível ver uma quebra da visão dominante, uma tentativa de caracterizar o lugar de fala da imprensa popular de novas formas.

No longa *Visionários da Quebrada*, podemos observar que a diretora cria uma narrativa que explora o campo da interface entre as narrativas e a educomunicação. O filme dá voz às comunidades periféricas, enquanto comunidades e para cada pessoa, mostrando que nelas habitam seres individuais, com suas memórias particulares e suas subjetividades. Esse movimento por si só é uma ruptura em relação à produção de comunicação em massa, que, via de regra, serve ao status quo, reforça estereótipos, corrobora para criar narrativas que privilegiam certas raças, classes, gêneros e sexualidades em relação a outras.

Essa transgressão das regras hegemônicas da comunicação só é possível através da prática da escuta ativa, que deve ser pensada como experiência construída para ação a voz daquele que se expressa e preparar o ouvido de cada envolvido no processo de escuta. Trata-se de aprender a incentivar a fala de alguém, concomitantemente ao aprendizado e aprimoramento dos mecanismos da sua própria escuta. Segundo Souza, é por meio da oralidade que, durante a construção de narrativas históricas e etnográficas, ocorre o deslocamento do foco da produção de conteúdo, pois transforma o pesquisador em parte do processo de conhecimento. Aquele que antes apenas registrava, passa a produzir também narrativa, já que foi responsável pela escuta, mas se tornará narrador. Da mesma forma que aquele que contava a história também assume o papel de narrador, elaborando seus pensamentos e apresentando uma narrativa a partir de suas experiências e reflexões (SOUZA, 1977).

A forma com que cada pessoa apresenta sua narrativa é tão importante quanto o conteúdo daquilo que é dito: os personagens retratados no filme são homens e mulheres que veem na periferia um lugar de potência, de produção intelectual, artística, afetiva, holística. Todos os projetos apresentados no filme promovem o desenvolvimento social e econômico da região que habitam, ao mesmo tempo em que

promovem uma ressignificação do território através de reflexões, conversas e práticas diversas.

Uma vez que uma obra apresenta essa outra face de uma comunidade marginalizada, ela passa a ser responsável por desconstruir os símbolos pejorativos associados à essa comunidade, além de produzir novas referências em relação a esses locais, associados à liderança, ao poder, à criatividade e à realização. Cicília Maria Krohling Peruzzo afirma que: “O homem tem como essência, a potencialidade de ser sujeito da história. Alienando-se, ele perverte os seus valores próprios, transformando-se em objeto. Nessas condições, ele se deforma, se embrutece, se desumaniza”. (PERUZZO, 1998, p. 26)

É especialmente fundamental desconstruir esses discursos hegemônicos dentro da escola, considerando que é um local privilegiado no sentido de absorver e compartilhar conhecimento, ao mesmo tempo em que apresenta aos estudantes a forma como operam as estruturas do poder. Para Soares, “o tempo pedagógico faz deste modus comunicandi uma forma de exercício de poder, já que a autonomia do leitor e da possibilidade de um ecossistema comunicativo marcado pela dialogicidade implica a descentralização da palavra autorizada e a transformação das relações sociais internas do espaço escolar” (SOARES, 2000, p. 21).

A utilização audiovisual pode despertar uma participação popular que contribua para a formação da cidadania, estimulando, por sua vez, a atuação do profissional em uma nova prática de comunicação. Cicília Peruzzo pontua que: “A participação e a comunicação representam uma necessidade no processo de constituição de uma cultura democrática, de ampliação dos direitos de cidadania e da conquista da hegemonia, na construção de uma sociedade que veja o ser humano como força motivadora, propulsora e receptora dos benefícios do desenvolvimento histórico”. (PERUZZO, 1998, p. 296).

É necessário apontar que todas as transformações sociais foram frutos de lutas sociais de anos, que resultaram na possibilidade de que minorias passassem a cogitar a ideia de poder falar sobre suas próprias vivências. Para além disso, os avanços tecnológicos foram as ferramentas que faltavam para isso ser praticado. O filme *Visionários da Quebrada* traz uma nova perspectiva sobre a periferia de São Paulo, ao mesmo tempo que propõe uma visão de mundo que deve ser construída gradativamente e colaborativamente, de forma a impulsionar os moradores a acreditarem em seus próprios ideais. Nenhuma mudança será feita sem que eles se

sintam motivados a agir. Dessa forma, não seria somente a exibição de um documentário que levaria ao crescimento individual dos moradores, mas sim, um trabalho contínuo, ou, ao menos, consistente e duradouro, para que um ou mais líderes se disponham a promover a união das pessoas do bairro e a lutar por melhores condições de vida. Podemos elencar, portanto, que ao debater sobre as potências periféricas, o longa aborda o espírito comunitário e a economia colaborativa, apresenta um discurso emancipatório tanto individual quanto comunitário, propõe a ocupação dos espaços físicos e, politicamente, fala sobre as ações ativas e sobre a identidade e senso de pertencimento daquelas pessoas.

Assim, para analisar o filme, foi preciso observar todos os aspectos, desde sua produção, até a relação entre os espectadores e a obra. A cultura da oralidade está presente na sociedade desde os primórdios da humanidade, é fundamental para a cultura humana e para o desenvolvimento da identidade dos indivíduos. Contar histórias é uma forma de compartilhar memórias, registrar fatos, produzir cultura e conhecimento e, através da fabulação presente nas falas, recriar e ressignificar o passado, criando novos futuros.

A partir do interesse em retomar as narrativas dessas comunidades marginalizadas segundo aqueles que lá vivem, a diretora do longa apresenta personagens que compartilham suas lembranças, medos, sonhos e realizações pessoais e profissionais. Através de seus projetos, esses personagens engajam a comunidade, promovem espaços de troca e reflexão e lutam pelo direito a melhorias em seus territórios, ao mesmo tempo em que ocupam novos espaços, fazendo usos criativos, artísticos e políticos a partir de recursos que têm à disposição – uma realidade que, possivelmente, não era imaginada por seus pais e avós. Os estudos de Stuart Hall nesse sentido evidenciam que as mudanças sociais que tivemos na pós-modernidade possibilitam uma grande transformação no entendimento de diferentes grupos sociais ao redor do mundo em relação a sua própria identidade. Se, por um lado, a identidade passa a ser deslocada, causando tensões constantes dentro de cada indivíduo, por outro, é um potencial momento para acolher todas essas tensões e explorar todas as camadas e nuances possíveis dentro dessa elaboração de ser. Essa construção é compartilhada, uma vez que o ser humano é constituído a partir de suas relações.

O ato de filmar essa nova realidade é tão expressivo quanto cada projeto retratado no filme. A mídia tem um papel fundamental na Sociedade da Informação e,

consequentemente, no desenvolvimento da sociedade e seus indivíduos. Apresentar essas narrativas através do audiovisual é transformar uma experiência política em uma experiência também estética. Para Soares: “A faculdade de apreensão da realidade é operada conjuntamente pela materialidade dos sentidos e pela capacidade de intelecção abstrata do homem. Por este mesmo princípio da unicidade, o próprio ato de sentir (a impressão da realidade) converte-se em ato de aprender sem necessidades de conceitos ou de racionalizações” (ZUBIRI apud SOARES, 2000, p. 8).

Um dos últimos depoimentos, o de Tony Marlon parafraseando Paulo Freire, afirma: “ninguém dá autonomia para ninguém, mas podemos criar espaços para que as pessoas desenvolvam suas próprias potências.” A perspectiva educomunicativa permeia todos os depoimentos do longa, apesar de não ser nomeada. Com isso, podemos afirmar que a educomunicação se dá, para além da área acadêmica, através de práticas sociais muito mais antigas do que o campo da educomunicação em si: A pedagogia do fazer, a escuta ativa, a busca por uma sociedade democrática, a educação através da comunicação e a comunicação educativa são formas de se pensar a forma como as pessoas se organizam e ocupam os espaços. Com isso, conclui-se o trabalho afirmando que a tradição oral presente nos documentários é forma de registrar o desenvolvimento de uma sociedade. Ao mesmo tempo, ela produz novos significados e novas narrativas sobre determinadas comunidades. Através dessas novas significações, um campo de transformação e mobilização social é aberto. Entendendo a importância dos meios de comunicação na sociedade, podemos afirmar que a produção de obras que enalteçam as novas práticas (sociais e culturais) e as perspectivas contra hegemônicas se mostra fundamental para representar, materializar e estimular as transformações necessárias para um novo projeto de sociedade, mais democrático, ético, igualitário e sustentável.

## Bibliografia

- ACOSTA & VITALE. Famílias enredadas. In: A. R.. **Família: laços, redes e políticas públicas**. São Paulo: IEE-PUCSP, pp. 21-36, 2003.
- ALEXANDER, Jeffrey (et al). Introduction: symbolic action in theory and practice: the cultural pragmatics of symbolic action. In: \_\_\_\_\_. **Social Performance: symbolic action, cultural pragmatics and ritual**. Cambridge University Press, 2006.
- ALTAFINI, Thiago. Cinema documentário: Evolução histórica da Linguagem. In: **Recensio: Revista de recensões de comunicação e cultura**. Lisboa, 1999. Disponível em: <[http://bocc.ubi.pt/pap/pag\\_texto.php3/html3/html2=altafini-thiago-cinema-documentario-brasileiro.html](http://bocc.ubi.pt/pap/pag_texto.php3/html3/html2=altafini-thiago-cinema-documentario-brasileiro.html)>. Acesso em: 27 maio 2003.
- AMADO, Janaína. O Grande Mentirosa: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **História**. São Paulo, n. 14, pp. 125-136, 1995.
- ARAUJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Rev. Estud. Fem.** [online], vol. 16, n. 3, pp. 979-985, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2008000300016&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000300016&lng=pt&nrm=iso)
- AUMONT, J. **Esthétique du film**. Paris: Nathan, 1999.
- BARBOSA, Jorge Luiz. Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri (Org.). **A Geografia na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003 (pp. 112-131).
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgard Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BAUMAN, Richard. **Story, Performance and Event: contextual studies of oral narrative**. Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, 1993.
- \_\_\_\_\_. O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. Trad. Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Poder da Identidade**. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

\_\_\_\_\_. **A era da informação: economia, sociedade e cultura. O poder da identidade.** 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CITELI, Adilson. **Comunicação e Educação: a linguagem em movimento**. São Paulo: SENAC, 2000

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, n. 1, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>

COSTA, M. C. C. **Partidas: luto, ritmo e memória**. São Paulo: Revista Novos Olhares, Vol. 7, N. 2, 2018.

COUTINHO, Eduardo. O Cinema Documentário e a escuta sensível da alteridade. In: **Projeto História**, São Paulo, vol. 15, abr. 1997.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm> Acesso em: 8 fev. 2020.

D'ANUNCIAÇÃO, Luciana. **Uma (breve) história do documentário – Parte 1**. Curta o curta. Publicado em 8 set. 2002. Disponível em: [http://curtaocurta.com.br/noticias/uma\\_breve\\_historia\\_do\\_documentario\\_8211\\_parte\\_1-217.html#.X8Fx02hKiUk](http://curtaocurta.com.br/noticias/uma_breve_historia_do_documentario_8211_parte_1-217.html#.X8Fx02hKiUk)

DA-RIN, Silvio. **O Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DUARTE, Rosalía. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ELLSWORTH, E. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca Fomos Humanos: nos rastros do sujeito**. Belo horizonte: Autêntica, 2001.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas - Dossiê: oralidade, memória e escrita - PPG-LET-UFRGS**, Porto Alegre, vol. 04, n. 02, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/%20NauLiteraria/article/viewFile/5994/4525>

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Maria Tereza de Azevedo da. Realização e recepção: um exercício de leitura. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo: Moderna, 1998.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- GERALDI, João Wanderley. Culturas orais em sociedades letradas. **Educação & Sociedade**, Campinas, ano XXI, n. 73, pp. 100-108, dez. 2000.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- GILKES, Cheryl Townsend. **Together and in harness: women's traditions in the sanctified church**. Signs, n. 10, p. 678-699, 1985.
- GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Sociol. Antropol.** [online], vol. 9, n. 2, pp. 543-575, 19 ago. 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752019000200543&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752019000200543&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 12 out. 2020.
- GREGOLIN, Maíra ; SACRINI, Marcelo ; TOMBA, Rodrigo Augusto. **Webdocumentário: uma ferramenta pedagógica para o mundo contemporâneo**. 2002. Projeto experimental. Graduação em Comunicação Social: Jornalismo. Pontifícia Universidade Católica (PUC), Campinas, 2002.
- GRIERSON, John. Princípios iniciais do documentário. In: PENAFRIA, Manuela. **Tradições e Reflexões contributos para a teoria e estética do documentário**. Lisboa: Livros LabCom. Disponível em: [www.livroslabcom.ubi.pt/event/272](http://www.livroslabcom.ubi.pt/event/272)
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HIGGINBOTHAM, Elizabeth. Race and class barriers to Black women's college attendance. **Journal of Ethnic Studies**, n. 13, p. 89-107, 1985.
- HUGHES-FREELAND, Felicia (org.). **Ritual, Performance, Media**. London: Routledge, 1998.
- LACLAU, E. **New Reflections on the Resolution of our Time**. Londres: Verso, 1990.
- LANGMAN, Ursula. O manual de história idealizado. In: **O bestiário de Chris Marker**. Lisboa, Horizonte, 1986.
- LESNOVSKI, Ana Flávia. **Para Dentro e Para Fora da Imagem: a Presença do Poético no Cinema Documentário**. 2006. Tese de Mestrado (Programa Comunicação e Linguagens) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2006. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/infotec/teses%2005-06/resumo\\_4791.html](https://www.ufrgs.br/infotec/teses%2005-06/resumo_4791.html)
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LOPES, Maria Teresa da Silva. Espaço potencial: O lugar do grupo de imaginação e de suas narratividades. **alter – Revista de Estudos Psicanalíticos**, Brasil, vol. 32(2)

- 2014 | vol. 33(1/2) - 2015 | vol. 34(1/2), dez. 2016. Disponível em: [http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo\\_Alter/2014\\_2015\\_2016/Espaco\\_potencial.pdf](http://www.spbsb.org.br/site/images/Novo_Alter/2014_2015_2016/Espaco_potencial.pdf)

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. In: M. A. Baccega. **Comunicação e linguagem. Discursos e ciência.** São Paulo: Moderna, 1998.

MIRZA, Safia H. Introduction. In: MIRZA, H. Safia (ed.). **Black British Feminism: A Reader.** London and New York: Routledge, 1997.

MOGADOURO, Claudia de Almeida. O cinema reinventando a escola – Um diálogo da Educomunicação com o filme A invenção de Hugo Cabret. **Revista Comunicação e Educação (USP)**, v. 19, pp. 59-66, São Paulo, 2003.

MORAES, Nilson Alves de. Memória e mundialização. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de. (orgs.). **Memória, identidade e representação.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema em sala de aula.** São Paulo: Editora Contexto, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Col. Campo Imagético. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Carlos. As literaturas orais e marginalizadas. **Organon**, Porto Alegre, n. 42, pp.17-31, jun. 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 10, pp. 7-28, dez. 1993.

PERES, Silvia Seles. O formato e a linguagem dos documentários produzidos sobre a cidade de São Paulo. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 ago. a 2 set. de 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0626-1.pdf>

PERUZZO, Cicília Maria Krohling. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário.** Col. Campo Imagético. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema, volume II.** São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RONDELLI, Elizabeth & HERSCHEMANN, Micael. Os media e a construção do biográfico: a morte em cena? In: SCHMIDT, Benito (Org.). **O biográfico – Perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

RUARO, Giovana Bigarella. **Sade**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2007. Disponível em: [https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/53249/TCC\\_Giovana\\_Bigarella\\_Ruaro.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/53249/TCC_Giovana_Bigarella_Ruaro.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

SANTANA, Solange. **Cultura e Oralidade**. 2007. Disponível em: <https://www.webartigos.com/artigos/cultura-e-oralidade/1645>

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SERPA, Felippe. Rascunho digital: **Diálogos com Felippe Serpa**. Salvador: EDUFBA, 2004.

SILVA, Saulo de Souza. Nossos novos mundos, o cinema documentário como instrumento de diálogo entre educandos e educadores. **Educomunicação e alfabetização midiática [recurso eletrônico]: conceitos, práticas e interlocuções**. Org. Ismar de Oliveira Soares, Claudemir Viana, Jurema Brasil Xavier. São Paulo, SP: ABPEducon, 2016. 1 e-book. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4615043/mod\\_resource/content/3/Educomunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20alfabetiza%C3%A7%C3%A3o%20midi%C3%A1tica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4615043/mod_resource/content/3/Educomunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20alfabetiza%C3%A7%C3%A3o%20midi%C3%A1tica.pdf)

SISTO, Celso. O conto popular africano: a oralidade que atravessa o tempo, atravessa o mundo, atravessa o homem. **O Tabuleiro das Letras**, Salvador, Edição Especial, dez./2010. Disponível em: <[http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero\\_especial/pdf/artigo\\_nespecial\\_01.pdf](http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_especial/pdf/artigo_nespecial_01.pdf)>. Acesso em: 17 ago. 2012.

SOARES, Ismar de Oliveira. **Comunicação e Educação, a emergência e o perfil de seus profissionais**. Contrato: Revista Brasileira de Comunicação, Arte e Educação, Brasília, ano 1, n. 2, jan./mar. 1999, pp. 5-75.

\_\_\_\_\_. **Educomunicação: um campo de mediações**. In: Comunicação & Educação, São Paulo, ECA/USP – Editora Segmento, Ano VII, set./dez. 2000, nº 19.

\_\_\_\_\_. **Gestão comunicativa e educação: caminhos da Educomunicação**. In: Comunicação & Educação, São Paulo, ECA/USP – Editora Segmento, Ano VIII, jan./abr. 2002, nº 23, pp.16-25.

- \_\_\_\_\_. **Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação: contribuições para a reforma o ensino médio.** São Paulo: Paulinas, 2011.
- \_\_\_\_\_. Construção de roteiro de pesquisa a partir dos livros da Educomunicação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, Paulinas, ano 19, nº 2, jul./dez. 2014, pp. 135-142.
- SOUZA, Claudia Moraes de. Todo Direito é Humano: a produção da memória social do centro de defesa dos direitos humanos de Osasco. **Encontro História Oral**, 2018. Disponível em: [http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524682820\\_ARQUIV\\_O\\_todo\\_direito\\_humano\\_SOUZA\\_C\\_M\\_ABHO\\_2018.pdf](http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524682820_ARQUIV_O_todo_direito_humano_SOUZA_C_M_ABHO_2018.pdf)
- TEIXEIRA, I. A. C. & LOPES, J. S. M. **A escola vai ao cinema.** 2<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: 34 Autêntica, 2003.
- \_\_\_\_\_. Avaliação de metodologias na educação para os meios. In: CITELLI, Adílson Odair ; COSTA, Maria Cristina Castilho. **Educomunicação – Construindo uma nova área do conhecimento.** São Paulo: Paulinas, 2011.
- TODA Y TERRERO, José Martínez de. Avaliação de metodologias na educação para os meios. In: **Revista Comunicação e Educação**, n. 21, São Paulo (CCA-ECA – USP), Moderna, 2001.
- WHITE, Deborah Gray. **Art'n't I a woman? Female slaves in the plantation South.** New York: W. W. Norton, 1985.
- ZANDONADE, Vanessa ; FAGUNDES, Maria Cristina de Jesus. **O vídeo documentário como instrumento de mobilização social.** 2003. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis/Fundação Educacional do Município de Assis, 2003. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/zandonade-vanessa-video-documentario.pdf>
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Tradição e Esquecimento.** São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. A Performance. In: **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

## Anexos

### **FICHA TÉCNICA**

Visionários da Quebrada

Ano: 2018

Direção: Ana Carolina Martins

Roteiro e Assistente de Direção: Sofia González

Direção de Arte Gráfica: Milo Araujo

Direção de Fotografia: Rafael Duckur

Filmmaker e Edição: Caio Val Verde

Locução: Neomisia Silvestre

Trilha Original: João Carvalho e Le Pacheco

Produção e Comunicação: Maria Clara Magalhães

Elenco principal: Amanda Negra Sim, Rodrigo Costa, Dimas Reis, Gal Martins, Fabio LOL, Rose Modesto, Guilherme Petro, Alex Santos, Tony Marlon, Coletivo Favela da Paz

Gênero: Documentário

Duração: 90 minutos

Nacionalidade: Brasil

### **SINOPSE**

***Sinopse do filme “Visionários da Quebrada”, escrito por Thaís Lourenço e publicado no dia 23 de julho de 2018 no site Cinemascope:***

Visionário: que ou aquele que tem ideias quiméricas, idealistas, grandiosas, ou acredita em ideais.

O papel de um diretor é contar histórias através de imagens e som, pretendendo dar vazão à sua visão de mundo e com ela alcançar seu público e fazê-

lo refletir, atingindo-o de alguma forma, para o bem ou para o mal. *Visionários da Quebrada* é o tipo de produção capaz de te tirar da zona de conforto e causar um certo calorzinho no coração, produzir empatia.

Este documentário, filmado em estilo entrevista, foi elaborado ao longo de meses de pesquisa por um grupo de jovens e nos apresenta doze pessoas moradoras de zonas periféricas da cidade de São Paulo, que dividiram as descobertas que fizeram implantando seus projetos socioculturais. Elas são responsáveis por incentivar, de maneira diversa, a arte e por imbuir o sentimento de comunidade. Eses visionários são pessoas que resistem diariamente a um sistema opressivo, criando novas formas de produzir vida, enxergando que ela está além do capital, está também e principalmente no âmbito cultural e social, estão interessados em fazer com que as pessoas possam enxergar o dia a dia de uma nova maneira, e que mais do que sobreviver, é importante o viver

O próprio tempo de ócio é muito curto para quem mora na periferia da cidade, os polos de trabalho são sempre distantes e o deslocamento toma um tempo precioso do dia. Tirar o tempo de ócio – interesse deste “capitalismo selvagem” em que estamos inseridos – é tirar o lazer criativo e a possibilidade de justamente transitar por esses espaços culturais, de amadurecer ideias e de realmente produzir cultura. Sem esse elemento, que a primeira vista parece tão banal, é criado o ciclo de alienação: casa-trabalho-casa-comida-roupa-filhos.

O documentário busca dar voz a esses indivíduos e mostrar sua produção através do resgate de redes de colaboração e do sentimento de se viver em comunidade, ato desprezado por nós atualmente. Esses projetos selecionados nos mostram que é possível resgatar essa sensação de pertencimento à uma coisa coletiva, o que é e como se dá a transformação social em áreas de periferia.

É prazeroso ver uma produção independente, realizada graças a um financiamento coletivo, poder chegar às telonas, para contar histórias de protagonistas que no cotidiano são vistos como coadjuvantes, falando sobre representatividade, coletivismo e equidade segundo temáticas raciais, econômicas e de gênero. O gosto de querer mais ao final do filme, é uma forma de carência de maior aprofundamento na vida das pessoas beneficiadas com os projetos, a mim, faltou ouvir essas vozes, apesar disso, é bom ver que cada um, à sua maneira está deixando sua marca no mundo e principalmente na comunidade em que vive.

Conheça os projetos e os visionários:

Amanda Negra Sim: Cantora, MC, compositora e fundadora da Casa Herdeiras de Aqualtune. Desenvolve atividades socioculturais com diversos grupos e coletivos na região do Capão Redondo, trabalhando com a difusão da cultura afro brasileira.

Dimas Reis conecta ideias, pessoas, projetos e negócios. Morador da Brasilândia, ativista e guardião, atua nas áreas da cultura, saúde e meio ambiente. Hoje busca criar conexões que fortaleçam as culturas e povos tradicionais, em principal na garantia de direitos.

Gal Martins é dançarina, Co-fundadora e Diretora da Companhia de dança CIA Sansacroma e do projeto zona Agbara. Usa a dança para transformar realidades. Junto com um grupo de mulheres, utilizam narrativas corporais como a principal ferramenta de transgressão e afirmação da estética negra.

Fabio LOL é produtor cultural e arte educador. Articulador de cultura na região da Brasilândia, luta para que a Praça 07 Jovens no Jd Elisa Maria, onde seu coletivo atua com o Samba do Bowl, saraus e exibições de filmes, seja um espaço de

vivências e convivência. Trás a reflexão sobre a importância da ocupação dos espaços públicos.

Rose Modesto é educadora e coordenadora no Centro de Profissionalização de Adolescentes em São Matheus, zona leste. Foi conselheira tutelar, sendo uma grande defensora dos direitos da criança e do adolescente.

Guilherme Petro é jornalista e gastrônomo, com um olhar crítico para toda cadeia de produção alimentar, participou da criação do Prato Firmeza – Guia gastronômico das Quebradas de SP junto com o grupo Énois.

Alex Santos é estilista e criador do P.I.M – Periferia Inventando Moda, que forma modelos, fotógrafos e maquiadores para atuar na área.

Tony Marlon tem mais de seis projetos educativos – como o Historiorama – focados nas áreas de Juventude, Educação e no Desenvolvimento de Comunidades.

Rodrigo Costa é artista e porta-voz do Coletivo Arouchianos. Nascido em Araraquara, veio para São Paulo e sua trajetória passa pela Brasilândia. Milita ativamente com questões LGBTQI.

Favela da Paz é composta por mais de um porta-voz. A casa fica na região do jardim Nakamura e os moradores nos fazem refletir sobre questões como Alimentação Saudável e vegetarianismo nas periferias.

**Texto retirado do site:** <https://cinemascope.com.br/criticas/visionarios-da-quebrada/> **no dia 22 de dezembro de 2020.**

## ENTREVISTA COM A DIRETORA ANA CAROLINA MARTINS

***Entrevista realizada por Maura Campanili e publicada no dia 7 de setembro de 2020 no site Conexão Planeta:***

Mostrar que as periferias são lugares de criatividade e soluções é o objetivo da cineasta e comunicadora Ana Carolina Martins. E ela faz isso a partir de sua própria história, de mulher periférica e negra, que não se conformou com o lugar que lhe reservaram na sociedade e foi em busca de uma atuação que contemplasse sua ânsia criativa e por impacto social.

Aos 32 anos, é diretora executiva e criativa da Visionária Lab, empresa do setor 2,5 (ou seja, uma empresa social, que mistura a estrutura de uma ONG (setor 3) com a de uma empresa privada (setor 2), só que tem propósito), que presta serviços de comunicação para organizações e empresas que queiram falar diretamente com a população de comunidades periféricas.

Tudo começou quando, aos 27 anos, Ana Carolina resolveu mudar de rumo profissional, largar o trabalho formal e investir na produção do documentário Visionários da Quebrada, “um filme inspiracional, com olhar de abundância nas periferias, para descolonizar o olhar”, contou ao blog Mulheres Ativistas do Conexão Planeta.

### **Por que realizou o documentário ‘Visionários da Quebrada’?**

Sou do Capão Redondo, em São Paulo, uma das maiores periferias do Brasil. É o território ao qual pertenço e a partir do qual vejo o mundo, mas atravessei a ponte e transito em outros ambientes. Quando, aos 27 anos, fiz uma transição profissional e resolvi ser independente, criei o Visionários da Quebrada, meu primeiro projeto autoral. É um projeto audiovisual de cinema comunitário. Também chamo de filme processo ou filme pesquisa, com ações de impacto social atreladas a ele.

Foi realizado por um coletivo de jovens negros periféricos, em um processo criativo junto com as nossas comunidades. Foram três anos entre criação, captação de recursos e produção, tudo via financiamento coletivo e edital.

A ideia era realizar entrevistas para o Youtube, mas o trabalho virou um longa-metragem ao longo da execução. Passamos por várias etapas, trouxemos ferramentas de autoconhecimento, inclusive com a equipe – quatro pessoas inicialmente, além de seis pessoas na pós-produção. Colocamos nossas vozes, pretas, plurais e pensantes, mostramos quem contava a história.

### **O que traz o filme?**

O documentário tem 1h20 e conta histórias de pessoas que fazem transformações nas periferias, polos de inovação da cidade. O objetivo é mostrar como inovações acontecem por lá, para que as pessoas olhem que as periferias têm movimentado transformações, em diversas áreas, como gastronomia e moda.

Apresenta dez personagens – importantes lideranças – e dez projetos de empreendedorismo social. Mas é mais do que isso, pois traz corpos negros, LGBTQIA+, jovens e não jovens, com várias perspectivas filosóficas e experiências de vida.

É um filme inspiracional, com olhar de abundância nas periferias, para descolonizar o olhar sobre corpos pretos e territórios populares. Para mim, foi quase um mestrado, com metodologias inspiradas no setor corporativo, de inovação e totalmente centrado nas pessoas, que mapeou novos processos criativos e a importância da reconstrução de nossas identidades.

### **Qual o impacto do projeto?**

Lançamos o filme em 2018 e apresentamos o filme em diversos lugares. Tivemos distribuição independente em cinemas, mas também diversas e importantes exibições nas periferias, em parceria com a Spcine. Rodamos São Paulo e outros estados como Rio de Janeiro, Acre, Bahia, Roraima, Maranhão, Santa Catarina. Tivemos uma recente exibição na Mostra Cine Brazil, em Londres.

Percebemos que o mercado consumia o filme de outra forma, numa análise puramente cinematográfica. Mas para nós, o filme ia muito além. Realizamos oficinas para jovens, sobre novas narrativas (storytelling), produzimos conteúdos em diversos formatos e participamos ativamente de projetos de impacto social. Estamos no levante – não adianta mostrar que a sociedade é racista, precisamos expor novas formas de produzir e gerar novas economias.

Estávamos no processo de lançamento quando houve as eleições de 2018 e o filme serviu para espantar um pouco o desânimo, com seu conteúdo mais poético, ativista, com a construção de narrativas de potências e soluções para um futuro possível.

### **Por que contar essas histórias é tão importante para você?**

Conto a história do Brasil real, do Brasil que se repete, do ponto de vista político, histórico e social, dia após dia. Venho de uma família multiracial, com cores e valores diversos, com a presença de mulheres fortes, vizinhas que se ajudavam, mulheres que precisam se responsabilizar por todas as ausências de direitos e que sofrem duramente com o impacto da forte violência do Estado sobre os corpos e vidas de seus filhos e companheiros.

Minha mãe é do interior de São Paulo, mas foi criada na cidade. Uma mulher que vivenciou dificuldades extremas, situações que nenhuma criança ou jovem deveria ser submetido neste país. Minha avó, que não conheci, ainda criança foi vítima de estupro e abandono, encontrou nas ruas a saída para a sobrevivência, garota de programa, dançarina, flanelinha: sobrevivente.

Minha mãe, uma mulher brilhante, inteligente e muito generosa, construiu sua família a partir desse lugar de sobrevivente, mas quebrando ciclos de exploração de gerações – foi alicerce e nos formou para o futuro. Educação, oportunidades e muita sorte.

Um lar com amor, uma busca diária por melhores condições de vida e uma comunidade (Jardim São Bento Novo) – amigas, vizinhos e redes de apoio que tecem histórias de sobrevivência.

Resistimos a todas as marcas e violências, fruto da injustiça e humilhação social para com afrodescendentes, mulheres, LGBTQIA+ e indígenas neste país. Temos muitas histórias importantes para contar, da ancestralidade ao afrofuturismo, experiências e saberes ignorados, que são o caminho para a inovação da sociedade, pessoas e realidades que podem apontar soluções e mudanças reais no Brasil.

**Quais foram essas condições de que você fala?**

Minha mãe contou com instituições de caridade, rede de solidariedade, para garantir uma educação básica de qualidade para nós. Eu e meus irmãos estudamos no Lar das Crianças, uma organização da comunidade israelita, que fica em Santo Amaro, em São Paulo. Tive uma educação padrão e de boa qualidade.

Fiquei no Lar das Crianças dos 7 aos 14 anos. Não era contraturno escolar, parte como interna e parte no contraturno escolar. Em alguns momentos, ia para casa apenas nos finais de semana. Minha mãe dependeu dessa organização social para dar esse salto geracional e romper com ciclos de pobreza e violência.

Fui criada em dois universos: um bem institucional, mas com acesso a oportunidades, e outro cheio de diversidade, cultura e criatividade, mas com muitos desafios estruturais. Comecei a compreender bem cedo que existiam muitas realidades diversas. Isso me fez alguém que consegue circular em muitos ambientes, mas sempre consciente de que “Eu sou o meu lugar”, em conexão com a minha história e minha comunidade.

**Como é viver dentro dessa dualidade?**

Fui educada para trabalhar no centro, aprendi como me comportar dentro do ambiente de branquitude. É como ser formada em duas línguas, uma da quebrada, de onde vim, e outra da região central, de classe média. Não é fácil de vivenciar, foi difícil chegar aqui, o racismo não descansa.

Sou a filha mais velha e tinha que me colocar à disposição, sempre em trabalhos operacionais em lojas. No colegial, consegui bolsa também com apoio do Lar das Crianças, e fui para um colégio integral em Campos do Jordão, o Senac Escola, pensando em profissionalização. Conseguí bolsa de estudo para ser técnica em

hotelaria, mas não concluí. Voltei para São Paulo aos 17 anos sem saber para onde ir.

Fui trabalhar em telemarketing e construí toda minha trajetória a partir de trabalhos muito operacionais e poucas chances reais de desenvolvimento. Penso, logo resisto! No trabalho que conduzo hoje, tenho a honra de poder ampliar vozes e narrativas pretas, periféricas, femininas e plurais, para relembrar a todos que nós estamos aqui. E nós sempre estivemos aqui! Resistindo e prosperando.

### **O que te moveu a buscar outros rumos?**

Queria ser psicóloga, jornalista, bióloga, mas tudo isso era algo muito distante para uma menina pobre. Não tinha grandes sonhos, acho que eu aproveitava oportunidades. Muitos dos meus potenciais fui descobrindo com o tempo, como a área de comunicação na qual trabalho hoje.

Novamente com bolsa de estudos, me formei tecnóloga em marketing, para atuar em empresas. O objetivo, na época, era trabalhar de segunda a sexta. Fiz faculdade trabalhando. Conseguí entrar no mercado corporativo, como consultora de vendas, era o que tinham para mim. Logo percebi que tecnólogo era uma qualificação muito mal vista no Brasil, principalmente pelos RH.

Caí em mil armadilhas e tive que construir estratégias para não aceitar só o que me era oferecido. Fui para o setor de impacto social para crescer profissionalmente, mas escolhi, em determinado momento, destravar essas questões, a partir da busca do que eu desejava fazer. Com 27 anos, não queria mais apenas sobreviver, fazer coisas que feriam a minha própria existência. Não queria mais alisar o cabelo, usar salto, buscava um processo de descolonização e liberdade criativa. Entrei em um programa para lideranças jovens da Fundação Arymax, da qual fiz parte da segunda turma de selecionados do programa.

### **O que mudou a partir daí?**

O programa foi decisivo na minha carreira, mais uma vez a partir da comunidade judaica. Participei de uma rede com diversos jovens, inclusive brancos e de classe

média alta. O programa tinha alguma diversidade, ainda que a presença de negros e negras seja sempre um ponto distante da representatividade no país.

Consegui sair do setor corporativo, fiz uma transição de carreira, onde atuei como gerente de projetos em startup de inovação social, e uma fase mais autônoma, onde prestei serviços como facilitadora, comunicadora e educadora atuando nas comunidades periféricas.

Aprendi muito no setor social, mas entendi que não contemplava meu lado criativo – ainda é um setor formal, com uma narrativa distante das nossas realidades. Por isso fui em busca de criar novos modelos de trabalho e como empreendedora resolvi empreender em rede com pessoas e trajetórias que partam de um lugar em comum: o desejo de criar e contar novas histórias, histórias que transformam histórias.

### **A Visionária Lab surgiu desse processo de busca?**

Sim, descobri que sou uma profissional de comunicação e educação – psicanálise, cinema e audiovisual são ferramentas. Sou uma comunicadora e pesquisadora que procura encontrar soluções por meio das minhas experiências e da experiência de outras pessoas. A Visionária Lab é um laboratório de inovação em narrativas. Criação de conteúdo de impacto e curadoria de conhecimento. Um pouco de nosso trabalho está no Canal Preto.

Abri a empresa, junto com minhas sócias Maria Clara Magalhães e Monique Ramos, em outubro de 2019. Assim que formalizamos a sociedade, em fevereiro, já encaramos a pandemia. Se conseguirmos nos manter de pé, sairemos disso muito fortalecidas.

Somos uma cooperativa de profissionais, uma comunidade criativa, empreendemos coletivamente. Defendemos o lema “nada sobre nós, sem nós”.

Hoje o mercado conta com diversas produtoras, criadores e criadoras incríveis, negócios de impacto, produtos e serviços com muita excelência. Inclusão (ou invasão) de novos fornecedores para toda a cadeia de produtiva. Não faz mais sentido excluir

a gente dos processos criativos e de criação de nossas próprias experiências e identidades.

Trabalhamos para nos manter nesse segmento de empreendedorismo de impacto com resultados concretos. Distribuição de renda, inclusão produtiva e muita resistência criativa. Chamamos laboratório porque construímos inovações para uma indústria que está atrasada e que não tem uma leitura real dos usuários, clientes e consumidores brasileiros.

Com o documentário, descobrimos o começo de uma fórmula. Hoje temos investido para ter mais estrutura e um planejamento para trabalhar com processos colaborativos com conexões e relações 360.

Neste momento, somos um modelo de negócio híbrido: olhamos para as melhores práticas dos setores, somos designers de solução, não tem um só formato que nos contemple, mas percebemos que era importante sermos uma empresa, ter uma formalização – ter CNPJ é uma etapa essencial para pessoas afro empreendedoras.

Precisamos hackear as estruturas racistas para criar novas formas de diálogo com a sociedade brasileira e avançarmos como nação democrática, diversa e plural.

*Edição: Mônica Nunes*

**Texto retirado do site:** <https://conexaoplaneta.com.br/blog/ana-carolina-martins-e-preciso-hackear-as-estruturas-racistas-para-criar-dialogos-com-a-sociedade-brasileira/> **no dia 22 de dezembro de 2020.**