

Representações em diálogo nos curtas-metragens em São Paulo e Paris

O direito simbólico à cidade a partir de territórios periféricos

Representations in dialogue in short films in São Paulo and Paris

The symbolic right to the city from peripheral territories

Eduardo Paschoal

FAU-USP, Departamento de Tecnologia, São Paulo, SP, Brasil / EHESS-Paris, CRBC, Paris, França

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar as representações das cidades mobilizadas em curtas-metragens produzidos nas periferias das cidades de São Paulo e de Paris. Para isso, considera as noções de territórios físicos e simbólicos e discute, a partir do audiovisual, o direito à cidade e à circulação dos corpos no espaço urbano. Como objetos de análise, propõe o diálogo entre quatro curtas-metragens, produzidos a partir de 2020 por estudantes do Instituto Criar (São Paulo) e da École Kourtrajmé (Montfermeil/Clichy-sous-Bois). Ao refletir sobre as semelhanças e diferenças nos filmes realizados em ambas as cidades, busca um possível diálogo entre conjuntos de produções recentes que se propõem, a partir do território de origem, enquadrar mundos possíveis e reivindicar a possibilidade de imaginar novos futuros. A pesquisa aborda, de maneira mais ampla, a

perspectiva política desses objetos culturais, atravessados pelas temáticas de gênero e sexualidade, raça e etnia, em diálogo com uma produção recente no audiovisual.

Palavras-chave: Representação. Território. Periferias. Brasil e França. Curta-metragem.

Abstract

The aim of this article is to analyze the representations of cities mobilized in short films produced on the peripheries of the cities of São Paulo and Paris. To achieve these objectives, it considers the notions of physical and symbolic territories and discusses, from an audiovisual perspective, the right to the city and the circulation of individuals in the urban space. As analysis objects, it proposes a dialog between four short films, produced since 2020 by students from Instituto Criar (São Paulo) and École Kourtrajmé (Montfermeil/Clichy-sous-Bois). By reflecting on the similarities and differences in the films in both cities, it seeks a possible dialogue between sets of recent productions that seek, from the territory of origin, to frame possible worlds and claim the possibility of imagining new futures. The research looks more broadly at the political perspective of these cultural objects, crossed by the themes of gender and sexuality, race and ethnicity, in dialogue with recent audiovisual production.

Keywords: Representation. Territory. Peripheries. Brazil and France. Short film.

A ampliação das representações a partir das periferias

A personagem principal do curta-metragem *Mãe preta: terra, ventre e luz* (2020), do realizador Gabriel Quadros¹, é sua avó, D. Izabel. No filme, ela conta algumas histórias de sua vida enquanto convive com um bisneto e uma bisneta, que brincam na laje de sua casa, na Vila Albertina I, Zona Norte de São Paulo (Figura 1). A senhora, hoje aposentada, relata sua trajetória de mulher negra, trabalhadora doméstica desde 1963, quando saiu do interior do estado da Bahia para trabalhar em casa de família na capital paulista. Em suas lembranças, fala dos filhos, deixados no Nordeste, que só se reencontraram com ela anos depois. Relata sua relação com a cidade e os abusos diversos sofridos ao longo dos anos, enquanto prepara

¹ Gabriel Quadros é realizador audiovisual. Nasceu e cresceu na Vila Albertina I, Zona Norte de São Paulo. É graduado em Comunicação Social pela Fundação Álvares Penteado (FAAP) e foi selecionado, em 2021, para o programa Fullbright New Voices Brazil, bolsa da fundação estadunidense para jovens brasileiros que se destacam em seus domínios de estudo.

um doce na cozinha ensolarada de uma tarde fria, durante a pandemia da Covid-19, situação que a levou a se aproximar das crianças, que ficavam em sua casa enquanto os pais continuavam a trabalhar.

Figura 1



Quadro com imagens do curta-metragem *Mãe Preta: terra, ventre e luz* (Gabriel Quadros, 2020).

Fonte: Elaboração do autor a partir de cópia digital da obra.

Se o território físico poderia ser bem delimitado pela paisagem e pelas instruções da sinopse do filme – Vila Albertina I, antigo Morro do Piolho, próximo à região do Horto Florestal, Zona Norte de São Paulo –, sua dimensão simbólica vai além das coordenadas geográficas. Para a personagem principal, este era o espaço onde finalmente podia reunir todos os filhos, depois de anos de separação; para seu neto², um lugar de memória e subjetividade, que permitia ligar, em sua imaginação, aquela senhora a uma moça ainda muito jovem, no interior da Bahia, que tinha uma inquietação profunda sobre a vida e a morte; para seus bisnetos, poderia ser a lembrança de tardes longas, envoltas em brincadeiras e cheiro de doce saindo do fogo.

A narrativa de *Mãe Preta* comporta duas noções complementares de território, que serão utilizadas nesta abordagem: físico e simbólico. Enquanto o território físico aborda as classificações de cidade, metrópoles, centros e periferias a partir de suas construções e populações, o território simbólico (e suas representações) é a interpretação subjetiva e sensorial dessas experiências, além de cenário de memória e resistência, percebido aqui, sobretudo, por meio das representações fílmicas e das reivindicações pela afirmação do território de origem. Portanto, definimos o território físico como a materialidade geográfica das cidades e seus entornos. A partir do geógrafo Milton Santos (2014), consideramos o território simbólico aquele em que se desenvolvem as histórias, memórias e representações, que partem de uma localidade física, mas não se limitam a ela.

² Os depoimentos do realizador citados neste projeto foram extraídos de uma entrevista à Rádio UFMG Educativa, em programa com o jornalista Felipe Sartoreto, de 24 de julho de 2020. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/curta-maepreta-registra-parte-do-cotidiano-de-periferia-paulistana>. Acesso em: 7 fev. 2025.

O autor elabora a ideia de “lugar” para tratar desse espaço subjetivo, e é a partir dessa vivência que se alcança a paisagem ampliada de mundo: “Hoje, certamente mais importante que a consciência do lugar é a consciência do mundo, obtida através do lugar” (p. 161). Para ele, é na potência de imaginar as possibilidades desse território simbólico (definido como “lugar”) que reside o caráter político de sua representação: “No lugar, estamos condenados a conhecer o mundo não pelo que ele já é, mas, também, pelo que ainda não é. O futuro, e não o passado, torna-se a nossa âncora” (p. 163).

Ampliar as narrativas dos espaços, na relação entre a cidade e seus sujeitos por meio de suas representações, parece ser uma maneira pela qual Milton Santos (2014, p. 144) classifica a “construção de novas horizontalidades”, ou seja, a reconsideração, a partir do território, dos caminhos de opressão para outros, de liberdades e construções de diálogos mais dignos e igualitários. Podemos pensar na constituição desses espaços em sintonia com o que Michel Foucault (2013, p. 20) delimita como os *contra-espacos*, as “utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares, em uma contraposição de vários territórios, incluindo aquele da memória, que poderiam ser incompatíveis em um lugar real”. Há, portanto, uma disputa de representações constante entre os territórios físicos e os simbólicos, que passa pelos objetos culturais e pela maneira como são elaborados socialmente, especialmente no caso do audiovisual.

Essa disputa está também presente nas memórias de trabalho, na precariedade e nos sonhos da juventude, temas de um relato de Djéné, trabalhadora de 45 anos, nascida no Mali e imigrante em Paris. Ela divide com seus dois filhos e seu marido lembranças de sua infância e adolescência em um conjunto habitacional em uma cidade da periferia norte da metrópole, enquanto lhes conta as rotinas opressoras de trabalho como faxineira de um hotel da capital francesa (Figura 2). Djéné é a personagem principal do curta-metragem *Sororité* (*Sororidade*, Hada Korera, 2020)³, que aborda de maneira ficcional a luta das mulheres trabalhadoras da limpeza do hotel Ibis Batignolles, segundo maior da Europa, pertencente à rede Accor. Em 2019, após inúmeros casos de acidentes de trabalho, falta de pagamento de horas extras e condições de trabalho extenuantes, elas decidiram organizar a maior greve da história do setor hoteleiro no país e permaneceram em luta por quase dois anos⁴.

³ O curta-metragem é o primeiro filme da diretora Hada Korera e foi produzido como trabalho de conclusão de curso técnico da escola Kourtrajmé, localizada na cidade de Montfermeil, no departamento de Seine-Saint-Denis, na periferia norte de Paris.

⁴ A socióloga Françoise Vergès (2020) reflete sobre as dimensões políticas da luta das trabalhadoras de setores da limpeza na França na obra *Um feminismo decolonial*. No livro, a autora trata do caso de mulheres racializadas responsáveis pela limpeza da Gare du Nord que ganharam um processo contra seu empregador por condições precárias de trabalho, uma empresa terceirizada que prestava serviços para a Sociedade Nacional de Ferrovias Francesas - SNCF, estatal responsável pela manutenção das estações de trem no país.

Figura 2



Quadro com imagens do curta-metragem *Sororité* (Hada Korera, 2020).

Fonte: Elaboração do autor a partir de cópia digital da obra.

No filme, a decisão de Djéné é tomada quando encontra uma de suas colegas de trabalho desacordada em um quarto do hotel, após não aguentar tantas horas seguidas na limpeza. A insegurança da greve é compartilhada com sua família, que troca entre si os desejos de mudança das relações de trabalho, mas também outras condições de vida, com a possibilidade de construírem seus sonhos individuais e coletivos, como alguns dias de férias para poderem viajar, depois de anos sem descanso.

Essas disputas passam também pela constituição e pela definição das representações mais recorrentes dos espaços periféricos por meio do audiovisual. Elas são solidificadas como imaginário de um território, produzidas por sujeitos institucionalizados e com um amplo alcance de disseminação e compartilhamento, inclusive por quem não faz parte daqueles lugares. No caso das periferias e do audiovisual, são mais recorrentes as representações historicamente constituídas ligando os sujeitos periféricos e as periferias das cidades aos casos de extrema violência e pobreza, à precariedade e à sobrevivência, sem espaço para o sensível.

Por outro lado, há iniciativas de produção que partem dos próprios habitantes de espaços à margem nas cidades, buscando reivindicar uma representação mais justa de um comum⁵ subjetivo, uma mudança na cristalização dos estereótipos. Elas buscam ampliar as narrativas acerca de seus próprios territórios, físicos ou simbólicos. Nesse sentido, as disputas simbólicas na representação do território podem ser estendidas às reivindicações pelo direito à cidade de maneira mais ampla. Como reflete a teórica feminista bell hooks (1995, p. 145), em um texto em que comenta a importância dos conhecimentos das populações negras e a arquitetura como prática cultural, a liberdade está intimamente ligada com a capacidade de transformar o espaço e passa, inevitavelmente, pelo direito à imaginação desse

⁵ Essas disputas podem ser encontradas em inúmeros autores. No caso do audiovisual brasileiro, vale destacar os trabalhos de Esther Hamburger (2007 e 2018) e Wilq Vicente (2021). Do lado francês, as produções de Jacques Rancière (2009 e 2012), Françoise Vergès (2020 e 2021) e Manon Grodner (2020).

espaço desejado, ainda que seja, inicialmente, na sutileza abstrata de um sonho, na proposição de um futuro possível, mas ainda inexistente.

É por meio desses casos que retratam as tensões de representação e, em específico, no audiovisual, que pensamos ser possível estabelecer pontes e diálogos entre as produções contemporâneas, realizadas por jovens das periferias das cidades de São Paulo e de Paris, por meio da análise de quatro curtas-metragens, compostos a partir de duas escolas técnicas gratuitas de audiovisual: o Instituto Criar, localizado no centro de São Paulo, e a École Kourtrajmé⁶, na cidade de Montfermeil, departamento de Seine-Saint-Denis, na região norte de Paris.

Semelhanças e diferenças nas disputas pelas representações: os casos do Brasil e da França

A escolha dessas duas localidades pode ser justificada por alguns fatores. Primeiramente, há diversos pontos de contato estabelecidos historicamente entre os cinemas do Brasil e da França. Em termos de uma produção comercial e hegemônica em ambos os países, podemos destacar os intensos diálogos culturais nas últimas décadas⁷, a circulação crítica das obras⁸, um circuito constante de legitimação entre os agentes produtores⁹ e os diversos projetos de coprodução entre as duas localidades¹⁰. No entanto, se nos voltarmos a uma produção audiovisual contemporânea das periferias de São Paulo e de Paris, há ao menos três eixos importantes a considerar, que nos mostram a possibilidade de diálogo entre uma produção de jovens realizadores/as em ambos os países: a própria composição dessas cidades e de seus entornos e periferias; as temáticas acionadas ao longo da produção cinematográfica, em especial a respeito de uma representação do território e do popular; e as reivindicações mais recentes pela expansão do acesso aos meios de produção audiovisuais.

⁶ O nome da escola é uma maneira invertida de escrita de *court-metragé*, forma elaborada em *Verlan*, conjunto de palavras e gírias a partir da norma culta da língua francesa, utilizado principalmente pela juventude e pelas periferias da França. Sobre a origem e os usos do *Verlan* no cinema francês contemporâneo, ver mais em Fiévet e Podhorná-Polická (2020).

⁷ Nos anos 2000, esses diálogos foram intensificados com o Ano do Brasil na França, em 2005, ocasião em que o audiovisual foi utilizado como ferramenta de difusão da cultura brasileira naquele país europeu. Ruy Amaral (2008) faz uma reflexão sobre a importância desse evento na diplomacia cultural e o modo como as ideias de políticas públicas para a cultura foram influenciadas, no caso brasileiro, pela experiência francesa, em especial a partir de Jacques Rigaud (1980).

⁸ Nesse aspecto, o estudo de Alexandre Figueirôa (2000) é emblemático para compreender a legitimação do Cinema Novo brasileiro a partir da circulação crítica dos filmes do período nas revistas especializadas francesas.

⁹ Ao menos a partir da criação da Ancine, no início dos anos 2000, há uma intensificação das políticas públicas voltadas à participação dos filmes brasileiros nos festivais franceses, como o Festival de Cannes e o Festival de Animação de Annecy. Yves Finzetto (2017) analisa esses incentivos como meio de legitimação da produção nacional a partir da recepção nos festivais franceses.

¹⁰ Historicamente, a França é o país com o maior número de coproduções junto ao Brasil. Sobre isso, é importante destacar a pesquisa de Belisa Figueiró (2018), que estuda os arranjos e as negociações para essas parcerias, especialmente a partir dos anos 2000.

A expansão das periferias paulistanas foi iniciada já nas primeiras décadas do século XX, mas foi nos anos 1950 e 1960, com o intenso êxodo rural, que a cidade de São Paulo começou a tomar forma de metrópole, conforme descreve a urbanista Ermínia Maricato (2003). Na década de 1980, as periferias começaram a crescer mais que os núcleos centrais do município e houve uma acentuada segregação espacial, com a continuidade da expulsão da maior parte da população das áreas do centro. Foi constituída, nesse aspecto, uma extensa área de exclusão social que, segundo a autora, não pode ser medida, mas caracterizada por “indicadores como a informalidade, a irregularidade, a ilegalidade, a pobreza, a baixa escolaridade, o oficioso, a raça, o sexo, a origem e, principalmente, a ausência da cidadania” (p. 153).

As taxas de crescimento da cidade de São Paulo na segunda metade do século XX foram, em média, de 5% década a década e se concretizaram por um “forte espraiamento da metrópole, associado em grande medida à intensa migração”, conforme esclarece Maria Beatriz Rufino (2016, p. 220). Ainda assim, há, segundo a autora, uma tentativa do poder público de constituir alguns empreendimentos habitacionais massificados, implantados a partir do final dos anos 1960, como moradias populares para populações de baixa renda que continuaram sem uma presença estatal mais efetiva. A constituição das periferias paulistanas, dessa maneira, se desenha pela interseccionalidade, em especial na composição de maioria de pessoas negras e de mulheres como chefes de família, além da presença significativa de migrações de outros estados brasileiros, como das regiões Nordeste e Norte.

Em Paris, o processo de constituição das moradias periféricas seguiu um fluxo parecido com o de São Paulo, guardadas as devidas diferenças sociopolíticas. Segundo o historiador e urbanista Cedric David (2016, p. 25), o território de Seine-Saint-Denis, departamento ao Norte de Paris (conhecido pelo número “93”, início de seu CEP), é um dos mais simbólicos casos do trânsito do centro da cidade para as periferias da capital francesa. O primeiro desses movimentos massivos de deslocamento da população em direção à periferia da cidade ocorreu entre 1945 e 1965, de maneira quase espontânea, mas sem deixar de ser motivado pelo poder público como uma possibilidade de realocar os habitantes de Paris no pós-Segunda Guerra. Depois, ainda segundo o autor, de 1965 a 1974, quando a imigração da população proveniente das ex-colônias francesas no continente africano passou a dominar as reflexões sobre o urbanismo na cidade, houve a construção dos primeiros bairros de habitação popular, chamados de HLM (sigla francesa para “habitação a aluguéis moderados”) (p. 267).

A partir de 1974, já criados os bairros populares, há uma migração mais acentuada para Seine-Saint-Denis, que faz com que a própria configuração do território seja alterada: se, de 1960 a 1970,

apenas 5% dos estrangeiros que viviam na grande região parisiense habitavam em Seine-Saint-Denis, essa porcentagem passa a ser maior que 50% a partir da metade da década de 1970, segundo a historiadora Marie-Claude Blanc-Chaléard (2016). Desde o início dos anos 2000, é nesse território que se concentra a maior proporção de moradores imigrantes ou descendentes de imigrantes na França, em especial dos países da região do Magrebe¹¹. Nesse sentido, a pesquisadora Manon Grodner (2020) destaca que 40% da população em Seine-Saint-Denis mora, atualmente, nos bairros populares (HLM), onde há a predominância de jovens com menos de 30 anos, em sua maioria negros, moradores de casas com mais de cinco pessoas, em famílias monoparentais lideradas, também em sua maioria, por mulheres.

Essa progressiva composição dos territórios periféricos, seja no Brasil ou na França, foi acompanhada de sua representação pelo cinema. No Brasil, com o Cinema Novo, nas décadas de 1960 e 1970, há uma intenção temática de retratar, por meio dos filmes, as periferias como símbolo de um popular e, de maneira mais ampla, de um povo, conforme estabelece Ismail Xavier (2001), a partir da favela (ao lado do sertão) como cenário recorrente nos filmes do período. Para Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983), havia um interesse dos realizadores do Cinema Novo não apenas de completar as esferas da cultura popular com conteúdos políticos, mas de chegar a uma linguagem, uma *forma* que fosse popular, construída e pensada dessa maneira. Os autores também escrevem que havia uma preocupação em transformar o cinema em um instrumento de descoberta e de reflexão sobre a realidade, defendendo a ideia de que o popular é inseparável do nacional, ou seja, que só seria possível construir o país por meio de seu povo.

Mesmo com essa intenção, a maior parte dos cineastas do período não tinha as mesmas origens populares dos personagens e das temáticas retratadas, o que se estabelece como um limite à produção da época. Ao analisarem a representação de pessoas negras no cinema brasileiro a partir das obras reflexivas de David Neves e Orlando Senna, os autores Noel Carvalho e Petrônio Domingues (2017, p. 389) destacam que o Cinema Novo foi um período de grande inovação em termos políticos e estéticos, inclusive na representação das pessoas negras nos filmes, “mas em termos sociais consistia em um grupo de homens brancos da classe média. Ao retratarem negros, eles estavam também retratando a si próprios e suas próprias projeções, fantasias, alegorias e identificações”. Havia, portanto, ao menos desde a produção cinemanovista que tematizava o popular, uma reivindicação histórica das camadas populares e sub-representadas politicamente pelo acesso aos meios de produção do audiovisual.

¹¹ Principalmente do Marrocos, da Argélia e da Tunísia.

No contexto francês, nas décadas de 1950 a 1970, se estabelece a Nouvelle Vague, movimento coeso em direção a uma experimentação estética, mas sem necessariamente uma unidade temática ou uma ideia de representação popular, conforme esclarece Michel Marie (1997). Foi apenas na década de 1980 que a produção cinematográfica francesa passou a ter como intenção mostrar as especificidades sociais e étnicas das periferias. Segundo a pesquisadora Carole Milleliri (2011), de 1982 a 1994, os filmes começaram a ser rodados por realizadores muitas vezes oriundos das próprias periferias e foram recebidos pela crítica cinematográfica do período como uma oportunidade de dar visibilidade à juventude – sobretudo a uma juventude masculina – dos conjuntos habitacionais da grande Paris: entre eles, os do departamento de Seine-Saint-Denis. A autora reitera, ainda, que os filmes produzidos no período são considerados pela crítica cinematográfica uma maneira de a sociedade francesa tomar consciência das mudanças reais que ocorriam em seu interior, muitas vezes ignoradas na própria imprensa e no debate público.

É também nessa época em que há uma reivindicação pelos próprios realizadores do termo *cinéma de banlieue*. Essa ideia, que poderia se aproximar de “cinema de periferia”, carrega, assim como no Brasil, múltiplos significados. Se “periferia” pode designar um território distante do centro das cidades e certa precariedade da economia e do acesso aos serviços públicos, há também um orientação dos produtores em direção à realização territorial dessas regiões¹², como símbolo de afirmação e valorização. É na década de 1980 que, de acordo com o filósofo e urbanista Thierry Paquot (2008), se inicia na França uma reivindicação, por parte dos habitantes das periferias, em especial os mais jovens, da valorização das dimensões simbólicas e de pertencimento cultural e político a esses territórios, que irá ecoar nas reivindicações de melhores condições de vida e mais políticas públicas nas décadas posteriores, incluindo o caso do audiovisual.

A intensificação dessas reflexões também ocorre no Brasil. Depois de uma paralisação das atividades cinematográficas no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, por uma série de cortes e interrupções das políticas públicas de incentivo ao audiovisual, há uma nova leva de longas-metragens possibilitados pela Retomada¹³ do cinema nacional. Ainda que tenha havido uma recomposição das

¹² No caso francês, há ainda termos similares, como “cités”, que faz referência aos conjuntos habitacionais populares das grandes cidades, e “quartier”, que, mesmo tendo como tradução literal “bairro”, pode ser empregado na forma de adjetivo para as periferias, muitas vezes em casos pejorativos, dependendo de seu contexto de uso, como em “jeunes des quartiers” para descrever jovens que habitam nesses locais, conforme discussão sintetizada pelo linguista Julien Longhi (2012).

¹³ A Retomada é caracterizada por um momento histórico de volta à produção de longas-metragens no cinema brasileiro, de 1995 até o início dos anos 2000, depois de um hiato de alguns anos, a partir do implemento de políticas públicas com as leis de

temáticas mobilizadas pelo Cinema Novo em direção ao político, isso se dá, segundo Ismail Xavier (2001), em uma esfera de vivência individual dos personagens, não mais em uma representação direcionada a uma compreensão coletiva do que seria o povo. Segundo o autor, há uma sensação, por parte dos realizadores do período, em sua maioria vindos de classes médias e altas, de uma falta de legitimidade para retratar personagens periféricos, em uma espécie de “perda de mandato” para falar em nome de uma camada popular (p. 44).

Um dos temas recorrentes passa a ser a violência urbana, principalmente do ponto de vista das periferias das grandes cidades. Essa maneira de representar as camadas mais pobres da população está presente em filmes de grande bilheteria dos anos 2000, como é o caso de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Palace II* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2001), *Cidade de Deus* (dos mesmos diretores, 2002) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003). Esses filmes, longas-metragens de grande público, contribuem para o reforço de uma representação das periferias das grandes cidades, incluindo São Paulo, como símbolo de violência extrema.

O questionamento dessas formas de representação proporciona um amplo debate em torno das narrativas midiáticas da periferia, que até então se encontrava disperso, conforme identifica Esther Hamburger (2007). Há uma disputa por quem controla as representações e as visualidades, na definição de assuntos e personagens que ganhariam destaque no audiovisual. Agentes periféricos reivindicam, a partir desse momento, produções feitas por eles, questionando a autoridade de diretores não oriundos da periferia para retratar esses temas.

Esse movimento de inserção de novos agentes produtores no contexto audiovisual brasileiro é muito presente desde o final dos anos 1990, por parte de habitantes de periferias. O pesquisador Gustavo Silva (2011, p. 15) relata que há um movimento de produção audiovisual por esses agentes, “que começavam a experimentar outra forma de contar histórias: com filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras”, na possibilidade de abrir um novo panorama de narrativas e representações das periferias a partir de seus próprios moradores.

Isso ocorre também na reivindicação de acesso de pessoas negras aos meios de produção do cinema. Conforme relembra a pesquisadora Janaína Oliveira (2018), há ao menos dois movimentos importantes desses agentes do audiovisual no período. Um deles é o manifesto “Gênese do cinema

incentivo indireto à atividade audiovisual, via renúncia fiscal: a Lei Rouanet (n. 8313/91) e a Lei do Audiovisual (8.685/93). O detalhamento desse processo pode ser encontrado em pesquisas como as de Lúcia Nagib (2002), Marcelo Ikeda (2015) e Lia Bahia (2012).

brasileiro”, conhecido como “Dogma Feijoadá”, lançado pelo cineasta paulista Jefferson De em 2000, em São Paulo. Ele estabelecia sete ações para o cinema negro que seria produzido a partir de então, desde a necessidade de o filme ser dirigido por um cineasta negro, o mesmo para o protagonista, até a necessidade de privilegiar o negro comum brasileiro, sem super-heróis ou bandidos. O segundo é o “Manifesto de Recife”, resultado do encontro de agentes negros do audiovisual na quinta edição do Festival de Recife, em 2001. Esse documento, além da representação, também mostrava a necessidade da criação de um fundo para incentivar a produção audiovisual multirracial no país.

É a emergência de novos artistas e coletivos das periferias que, para o pesquisador Wilq Vicente (2021, p. 147), “introduz um novo componente de disputa de significados e de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social”. Com recursos tecnológicos e uma série de transformações culturais e políticas, há no audiovisual contemporâneo uma “disputa cultural por representatividade em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero e escolhas artísticas”, motivadas principalmente por realizadores capacitados em “cursos de audiovisual reconhecidos ou de cursos técnicos livres, mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais” (p. 137).

No contexto francês, essas disputas e tensões também marcam o início dos anos 2000 e se intensificam na década seguinte. Ao analisar a emergência de novos/as realizadores/as em Seine-Saint-Denis nesse período, a pesquisadora Claire Diao (2017, p. 204) observa uma corrente significativa de reivindicação pelo acesso à produção audiovisual a partir de políticas públicas, o que ela sintetiza como um movimento de Double Vague (Dupla Onda) em referência à Nouvelle Vague e à dupla cultura da maior parte desses agentes: muitas vezes, as culturas francesa e mais uma de suas famílias de origem, em sua maior parte constituídas por imigrantes. Diretores como Alice Diop, Ladj Ly, Rachid Djaïdani e Houda Benyamina passam a produzir seus filmes e optam por ambientá-los nas periferias de Paris e por abordar temáticas como: as desigualdades de gênero, raça, origem e classe; a falta de perspectiva na inserção profissional; a violência policial; a dificuldade cultural de se inserir em uma sociedade hegemônica universalista, conforme sintetiza a pesquisadora Manon Grodner (2020) ao analisar as produções por agentes das periferias de Paris de 1995 a 2018.

Em pesquisas anteriores (Sousa, 2022), percebemos também uma reincidência desses temas na produção de longas-metragens no Brasil, de 2012 a 2018. Em nossa investigação, que buscava compreender o cinema produzido no país a partir das temáticas e da abordagem do político e do social nos

filmes, encontramos quatro grandes temas recorrentes nos longas-metragens do período: a perspectiva do trabalho e o embate entre classes sociais; questões de raça e etnia, e a reivindicação por novas formas de projeção social; questões de gênero e sexualidade, em uma dinâmica familiar e privada, mas com consequências no espaço público; e o território como elemento que atravessava todas essas questões.

Tendo em vista essas possibilidades de diálogo entre as produções brasileiras e francesas, chegamos a um conjunto de obras contemporâneas que nos parecem uma chave importante para discutirmos a dimensão da representação do território e dos indivíduos no audiovisual contemporâneo. Observar os curtas-metragens produzidos por jovens estudantes oriundos de escolas técnicas de São Paulo e de Paris nos permite buscar aproximações e distanciamentos desses dois conjuntos cinematográficos.

Diálogos recentes da produção audiovisual das periferias na perspectiva da juventude

Em São Paulo, um conjunto de produções de curtas-metragens nos pareceu pertinente para observar uma produção contemporânea de jovens das periferias da cidade. Organizado em abril de 2020, durante a pandemia da Covid-19, o Projeto Curta em Casa foi uma realização do Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias, organização não governamental que tem por intuito a capacitação técnica de jovens para o trabalho no audiovisual, em parceria com o Projeto Paradiso, incubadora de novos realizadores audiovisuais, e financiado integralmente pela SPCine, empresa municipal de incentivo ao audiovisual.

A chamada consistiu em 200 bolsas, com investimento de três mil reais cada, para a produção de curtas-metragens de até sete minutos, com a condição de que o/a proponente fosse jovem realizador/a oriundo/a ou morador/a das regiões periféricas da cidade de São Paulo, incluindo algumas regiões metropolitanas. Com 980 roteiros recebidos, os/as 200 selecionados/as passaram por capacitação e mentorias. Os projetos concluídos foram expostos no canal do YouTube do instituto e, por meio de votação popular, dez vídeos foram escolhidos para participarem do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, o Curta Kinoforum.

Ao mapear as 200 produções de maneira inicial (Sousa e Venanzoni, 2021), a partir da visualização dos vídeos durante a exposição das obras on-line, percebemos a recorrência de três grandes eixos temáticos: a dimensão do corpo (atravessada por questões de gênero e sexualidade); de raça (em especial por meio da ancestralidade e da memória); e das questões de classe (no caso específico da pandemia, muito tocadas pela ausência ou temor de perda do trabalho). Há ainda um quarto tema que emerge de

maneira transversal e é reincidente nas narrativas e representações dos curtas-metragens: a presença do território e da cidade, em especial a partir das múltiplas e plurais regiões periféricas, na maior parte dos filmes.

Assim como no caso de *Mãe preta*, abordado no início deste texto, *Dádiva* (Evelyn Kauane dos Santos, 2020) também discute a dimensão do território e da memória a partir do sonho e das projeções de futuro de uma criança, Maitê Ortega, sobrinha da realizadora. Rodado na casa dos pais de Evelyn, na região de Cachoeirinha, Zona Norte de São Paulo, o curta-metragem mostra o cotidiano de Maitê, uma criança bem jovem, passando os dias pandêmicos na casa dos avós enquanto os pais tinham de trabalhar. Com as aulas da escola suspensas em razão da pandemia, o espaço doméstico era o lugar de convívio, de busca do lúdico e do jogo, das experiências sociais (Figura 3).

Figura 3



Quadro com imagens do curta-metragem *Dádiva* (Evelyn Kauane dos Santos, 2020).

Fonte: Elaboração do autor a partir de cópia digital da obra.

A alegria do título do filme se traduzia na oportunidade dos avós de conviverem com a neta, mesmo em um contexto atribulado e atípico, em que os pais não podiam permanecer em casa. Em *Dádiva*, a paisagem além da casa desempenha um papel importante, de lastro referencial do território, enquanto o filme traz no áudio os depoimentos dos avós sobre Maitê e dela própria. A presença da criança naquele contexto incerto preenche, ao mesmo tempo, a narrativa e a casa, reconfigurando o espaço físico desse privado, ampliando a possibilidade restrita do confinamento à ausência de limites da fantasia.

Esses casos em que o território físico se confronta e coabita o território simbólico nos parecem dialogar com as produções da escola de cinema Kourtrajmé, como temas recorrentes nas representações dos filmes produzidos nas periferias de Paris. Fundada em 2018 em Montfermeil, nas imediações de Clichy-sous-Bois (região pertencente ao departamento de Seine-Saint-Denis), ela é dirigida por um coletivo

de artistas criado em 1994 e presidida por Ladj Ly (diretor do filme *Les Misérables*¹⁴). O objetivo da instituição é promover cursos gratuitos de formação em audiovisual com o propósito de inserção profissional de jovens das periferias, sem a necessidade de diploma prévio ou de formação específica.

Em um desses casos, há um choque de imaginários entre o que se espera do território e o que de fato se encontra ao deparar-se com ele. O filme *Narvalos* (de Bilel Chikri) conta a história de Ali, jovem estudante do Marrocos que vai para a França pela primeira vez para estudar em uma universidade pública e, enquanto aguarda a liberação de uma residência estudantil no centro de Paris, se instala na casa de seu primo Mo, na região de Clichy-sous-Bois (Figura 4). A realidade com que se depara ao chegar no bairro de seus familiares franceses é muito diferente da que ele esperava encontrar. Em vez de um imaginário turístico, ele encontra pessoas comuns, lutando pelo seu dia a dia, festejando durante domingos à tarde, jogando futebol na quadra, construindo uma comunidade próxima e partilhando momentos difíceis ou ordinários de suas vidas.

Figura 4



Quadro com imagens do curta-metragem *Narvalos* (Bilel Chikri, 2020).

Fonte: Elaboração do autor a partir de cópia digital da obra.

Ainda que, no início, Ali queira sair o mais rápido possível daqueles edifícios, impressionado pelo contraste, aos poucos ele percebe que há uma dimensão do acolhimento e da identificação com aquelas pessoas que encontra junto de seu primo. Este o faz se convencer de que há também algo naquele território que ele sempre desejou encontrar, a cumplicidade e uma rede de cuidado que o faz se sentir também parte da família.

Ao estudar a criação e cristalização dos imaginários das cidades, em especial em uma comparação entre São Paulo e Lyon por meio de seus aparatos culturais, o pesquisador Artur Rozestraten (2020) nota uma disputa entre as hegemonias dos discursos oficiais das cidades e as representações não hegemônicas,

¹⁴ O longa-metragem *Os miseráveis* foi laureado, em 2019, com o Prêmio do Júri no Festival de Cannes, ao lado do brasileiro *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, 2019). O filme aborda os conflitos e as violências entre policiais e moradores e foi inteiramente rodado em um conjunto habitacional de Clichy-sous-Bois, mesmo local de origem de seu realizador.

sensíveis, nas construções das imagens a partir dos próprios moradores desses locais. O autor identifica que, muitas vezes, a ideia de território institucionalizado, elaborada pelo poder público ou pelo turismo, é mais perene que as narrativas construídas aos poucos pelos indivíduos, em um imaginário compartilhado coletivamente.

Representações do comum e o direito simbólico à cidade por meio do audiovisual

Essas experiências, expandidas ao diálogo possível entre as realizações das periferias de São Paulo e Paris, que circundam a necessidade de produção de outras imagens e representações, nos levam a refletir sobre uma série de implicações políticas desse movimento. Elas estão inseridas em uma ideia mais ampla do direito à cidade, da ampliação das representações dos corpos, da expansão das subjetividades e do exercício de uma experiência do comum.

Ao analisar as correspondências de trabalhadores engajados na luta operária no século XIX, o filósofo Jacques Rancière (2012) encontrou uma troca de cartas entre dois amigos militantes que o deixou surpreendido. Em vez de falarem sobre as reivindicações em comum, um deles relatava como passava seus dias livres, nas poucas folgas que conseguia. Outro, em resposta, dividia as experiências de um domingo no mês de maio em que foi ao campo ao lado de dois outros companheiros. Suas experiências registravam as impressões que tiveram em uma fruição do tempo que não se enquadrava em sua força de trabalho ou na reflexão da exploração de sua mão de obra. Pelo contrário, eles trocavam inspirações e vivências sutis, subjetivas, particulares.

Sobre isso, o autor reflete que aquela crônica do lazer comum era também uma reformulação das relações estabelecidas entre o que se vê, se faz e se fala, pois, à medida que trocavam essas experiências, “eles subvertiam a divisão do sensível segundo a qual os que trabalham não têm tempo de deixar que seus passos e olhares errem ao acaso, e os membros de um corpo coletivo não têm tempo para dedicar às formas e às marcas da individualidade” (p. 23). Nesse sentido, o filósofo irá intitular “partilha do sensível” essa forma de acesso expandido à política por meio de um compartilhamento estético das experiências do comum (Rancière, 2019).

Se, como comentamos no início deste texto, há ao menos duas dimensões complementares de território, física e simbólica, então expandir o direito de acesso à cidade passa também pelo direito dos corpos às experiências subjetivas e à partilha do sensível nesses territórios, que leva ainda a uma possibilidade de construção de outras memórias, narrativas e representações.

Como vimos no caso dos quatro curtas-metragens abordados neste estudo, a dimensão do território pode estar colocada a partir da produção, como reivindicação de acesso à construção das representações, mas ela adquire outros contornos em tela, próxima ao direito ao subjetivo, ao onírico, ao imaginativo. A estratégia – também política – de construir mundos possíveis no audiovisual, a partir dos espaços físicos e simbólicos, nos parece um caminho significativo para a ampliação das representações das cidades e dos territórios periféricos.

Eduardo Paschoal

Pesquisador de pós-doutorado na FAUUSP, atualmente em período de pesquisa na EHESS Paris, com bolsa Fapesp¹⁵. Possui doutorado e mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. É integrante dos Grupos de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe) e “MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas”.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0555-9981>

E-mail: eduardopaschoals@gmail.com

Referências:

AMARAL, Ruy. **O Brasil na França**. Brasília: Fund. Alexandre de Gusmão, 2008.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural/Illuminuras, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude. **En finir avec les bidonvilles** : Immigration et politique du logement dans la France des Trente Glorieuses. Paris: Publications de la Sorbonne, 2016.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. **Revista Estudos Avançados**, n. 31, v. 89, 2017, p. 377-394.

¹⁵ Bolsa Fapesp de Pós-doutorado (2022/08101-0) e Bolsa Fapesp de Estágio de Pesquisa no Exterior (2024/14545-3).

DAVID, Cedric. **Logement social des immigrants et politique municipale en banlieue ouvrière (Saint-Denis, 1944-1995)**. Tese (doutorado), defendida na Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, 2016.

DIAO, Claire. **Double Vague** : Le nouveau souffle du cinema français. Paris: Diable Vauvert, 2017.

FIÉVET, Anne-Caroline; PODHORNÁ-POLICKÁ, Alena. La variation du lexique substandard dans le cinéma sur la banlieue. In: MUDROCHOVÁ, Rodka; COURBON, Bruno. **Diversité et variations de la langue française au XXI^e siècle**. Plzen: Nava Maison d'édition, 2020.

FIGUEIRÓ, Belisa. **Coprodução de cinema com a França**: mercado e internacionalização. São Paulo: Editora Senac, 2018.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique ?**. Paris : L'Harmattan, 2000.

FINZETTO, Yves C. **Difusão da cultura brasileira no exterior**: a Divisão de Operações de Difusão Cultural do Itamaraty no governo Lula. Dissertação de mestrado defendida no Programa de pós-graduação em estudos culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GRODNER, Manon. **Le "cinéma de banlieue"**: représentation des quartiers populaires ?, enjeux d'un cinéma entre réalité et fantasme. Paris: L'Harmattan, 2020.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos - Cebrap**, n. 78, 2007, p. 113-128.

HAMBURGER, Esther. Guerra das imagens. **Rapsódia**. N. 12, 2018, p. 25-44.

HOOKS, bell. **Art on my mind**: visual politics. Nova York: The New Press, 1995.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

MARICATO, Erminia. Metrópole, legislação e desigualdade. **Revista Estudos Avançados**, n. 17, v. 48, 2003, p. 151-167.

MARIE, Michel. **La nouvelle vague**, une école artistique. Paris: Armand Colin, 1997.

MILLELIRI, Carole. Le cinéma de banlieue : un genre instable. **Cahiers Mise au Point**, v. 3, 2011.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana *et al.* (orgs.). **Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte** (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

PAQUOT, Thierry. **Banlieues : une anthologie**. Lausanne: EPFL Press, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIGAUD, Jacques. **Les Relations Culturelles Extérieures**. Paris: La Documentation Française, 1980.

ROZESTRATEN, Artur. **Poéticas dos lugares**: entre a hegemonia e a autonomia radical das imagens – uma reflexão crítica sobre iniciativas iconográficas institucionais WEB e experiências sensíveis em Lyon e em São Paulo. São Paulo: FAUUSP/FAPESP, 2020.

RUFINO, Maria Beatriz Crus. Transformação da periferia e novas formas de desigualdades nas metrópoles brasileiras:

um olhar sobre as mudanças na produção habitacional. **Cadernos Metrôpole**, v. 18, n. 35, 2016, p. 217-236.

SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2014.

SILVA, Gustavo Souza da. **Pontos de vista em documentários de periferia**: estética, cotidiano e política. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SOUSA, Eduardo Paschoal de; VENANZONI, Thiago Siqueira. Produções periféricas e circulação de conteúdos audiovisuais em plataformas: análise do projeto Curta em Casa na Globoplay. **Revista Líbero**, ano 24, n. 47, jan./abr. 2021, p. 120-136.

SOUSA, Eduardo Paschoal de. **O cinema brasileiro como ferramenta do político**: ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a 2018. Tese de doutorado depositada no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Uma teoria feminista da violência**: por uma política antirracista da proteção. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

VICENTE, Wilq. Narrativas audiovisuais da periferia e disputas culturais em busca do povo. **Significação**. São Paulo, v. 48, n. 55, jan./jun. 2021, p. 134-152.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Recebido em: 13 de fevereiro de 2025.

Aprovado em: 22 de maio de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.