

Produções periféricas e circulação de conteúdos audiovisuais em plataformas: análise do projeto Curta em Casa na Globoplay

Peripheral productions and circulation of audiovisual contents
on platforms: analysis of the project Curta em Casa at Globoplay

Producciones periféricas y circulación de contenidos audiovisuales
en plataformas: análisis del proyecto Curta em Casa en Globoplay

Eduardo Paschoal de Sousa

Universidade de São Paulo | eduardopaschoals@gmail.com

Thiago Siqueira Venanzoni

Centro Universitário FMU FIAM-FAAM | thiagovenanzoni@gmail.com

Resumo: Este artigo busca analisar as apropriações narrativas e as circulações de um conjunto de 200 curtas-metragens produzidos durante a pandemia de Covid-19 nas periferias da cidade de São Paulo – por meio do projeto Curta em Casa, promovido pelo Instituto Criar, em parceria com a SPCine e o Projeto Paradiso –, reeditados e recompostos narrativamente na série *40m²*, difundida pela plataforma de *streaming* Globoplay. A partir dessas reapropriações e das temáticas presentes tanto nas obras originais quanto no novo objeto audiovisual, encontramos em tela formas narrativas que refletem as condições sociais e econômicas nas periferias durante a pandemia. O intuito mais amplo desta análise é compreender como a dimensão do território e, com ele, a noção de diversidade estão presentes nas produções audiovisuais, em especial as originárias de locais periféricos, e como elas disputam sentidos em arranjos nos espaços hegemônicos.

Palavras-chave: cultura das mídias; narrativas audiovisuais; circulação; território; diversidade.

Abstract: This article aims to analyze the narrative appropriations and circulations of a set of 200 short films produced during the Covid-19 pandemic in São Paulo, through the project Curta em Casa, made by Instituto Criar with SPCine and Projeto Paradiso, recomposed narratively in the series *40m²*, broadcast by the streaming platform Globoplay. From these reapropriations and the themes present both in the original work and in the new audiovisual object, we intend to analyse narrative forms that reflect the social and economic conditions in the peripheries during the pandemic. The broader purpose of this analysis is to understand how the dimension of the territory and, with it, the notion of diversity, are present in audiovisual productions, especially those originating from peripheral locations, and how they dispute meanings and arrangements in hegemonic spaces.

Keywords: media culture; audiovisual narratives; circulation; territory; diversity.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar las apropiaciones y circulaciones narrativas de un conjunto de 200 cortometrajes producidos durante la pandemia Covid-19 en São Paulo – a través del proyecto Curta em Casa, realizado por el Instituto Criar con SPCine y Projeto Paradiso –, recompuesto narrativamente en la serie *40m²*, retransmitido por la plataforma de *streaming* Globoplay. A partir de estas reapropiaciones y de los temas presentes tanto en la obra original como en el nuevo objeto audiovisual, pretendemos analizar formas narrativas que reflejan las condiciones sociales y económicas de las periferias durante la pandemia. El propósito más amplio de este análisis es comprender cómo la dimensión del territorio y, con ella, la noción de diversidad, están presentes en las producciones audiovisuales, especialmente las originadas en localizaciones periféricas, y cómo se disputan significados y ordenamientos en espacios hegemónicos.

Palabras clave: cultura mediática; narrativas audiovisuales; circulación; territorio; diversidad.

Introdução

Em abril de 2020, pouco depois do início da pandemia de Covid-19, o Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias¹, organização não-governamental, em parceria com a Empresa de Cinema da Cidade de São Paulo (SPCine) e o Projeto Paradiso², lançou uma chamada para jovens realizadores da periferia paulistana: o projeto Curta em Casa. A ideia era financiar, com um investimento de R\$ 3.000,00, 200 curtas-metragens de até sete minutos cada, que narrassem o cotidiano desses produtores durante a pandemia. O edital deixava aberto o formato para escolha de cada um dos diretores e das diretoras, mas tinha por pré-requisito que eles fossem oriundos das regiões periféricas da cidade.

Depois da seleção, os realizadores teriam aulas virtuais coletivas de direção, roteiro, montagem, direitos autorais e distribuição. Todo o processo de concepção das obras foi realizado online e de maneira conjunta. O material bruto, segundo Barbara Trugillo³, coordenadora de formação da SPCine, era disponibilizado pelos produtores em uma plataforma virtual, a partir da qual era selecionado e editado, com auxílio dos pares e de uma mentoria de diversos profissionais, a fim de compor a narrativa imaginada pelos roteiros iniciais da melhor forma. Portanto, todo processo de montagem foi colaborativo e dividido entre participantes e profissionais colaboradores.

Foram recebidos, no total, 980 roteiros de filmes. Entre os 200 selecionados e financiados, dez foram escolhidos em votação pela internet, que mensurava a repercussão das obras por meio das curtidas de cada um dos vídeos no canal do Instituto Criar⁴ no YouTube. Os vencedores também participaram do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, o Curta Kinoforum, e uma das realizadoras, Evelyn Kauane dos Santos, dentre os dez finalistas, foi selecionada pelo júri do festival para receber um prêmio revertido em capacitação profissional.

Tempos depois, já ao final de 2020, todo o material produzido nesse edital foi retrabalhado e reeditado. O resultado foi uma série de quatro episódios, veiculada pela plataforma digital Globoplay, intitulada *40m* (Tatiana Lohmann, 2020)⁵. Com base nos 200 curtas produzidos, a remontagem dos conteúdos foi dividida em quatro grandes temas, com uma abertura em comum que explica a origem daquelas imagens. A decisão não foi a

¹ O Instituto Criar iniciou suas atividades em 2003. Fundado pelo apresentador de televisão Luciano Huck, tem por objetivo, segundo seu próprio site, “o desenvolvimento profissional, sociocultural e pessoal de jovens por meio do audiovisual”. A ONG mantém um programa de capacitação técnica que forma, anualmente, cerca de 150 jovens oriundos da periferia de São Paulo. Outras informações a seu respeito estão disponíveis em: <<http://www.institutocriar.org>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

² O Projeto Paradiso é uma incubadora de novos realizadores, que busca incentivar a institucionalização e a formação profissional de diretores e diretoras de cinema em suas primeiras obras.

³ Essas informações foram obtidas em uma conversa online dos organizadores do projeto com dez realizadores escolhidos em votação pública, durante a edição número 31 do Curta Kinoforum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j7urAVajv-M>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/institutocriar>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

⁵ O conteúdo está hospedado na plataforma da Globoplay, empresa de *streaming* de conteúdo do Grupo Globo de Comunicação. Os conteúdos variam entre abertos para não-assinantes e disponíveis exclusivamente para aqueles que pagam mensalmente pelo acesso, dependendo da ação de liberação da empresa. Os episódios estão disponíveis em: <<https://globoplay.globo.com/40m/t/2fVbYDHjqH>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

de manter os curtas em sua integralidade, senão apenas trechos das narrativas originais, mas de remontá-los em grandes temáticas, muitas vezes reconstruindo suas narrativas.

Nossa intenção, neste artigo, é discutir a circulação desses vídeos, desde sua origem como curtas-metragens até sua divulgação em uma grande plataforma de *streaming*, acessível a um público assinante e constituindo outras narrativas. Para isso, iniciaremos a discussão com uma breve contextualização do objeto, relatando algumas categorias presentes no conjunto de curtas produzidos. Depois, descreveremos os quatro episódios da série, com material reeditado a partir das obras originais. Em seguida, analisaremos as principais recorrências temáticas, em eixos que dialogam com conceitos mais amplos de território e identidade. Por fim, direcionaremos nossas reflexões para a ideia de *territórios audiovisuais*, como um emblema nas produções de grupos e coletivos audiovisuais nas periferias e, neste caso específico, nas regiões periféricas da cidade de São Paulo.

Corpo, identidade e contexto social: recorrências temáticas nos vídeos do Curta em Casa

Ao olharmos para o conjunto inicial de 200 curtas-metragens⁶ que fizeram parte do projeto Curta em Casa, percebemos uma recorrência de alguns eixos temáticos, recompostos posteriormente na série disponível na plataforma Globoplay. Iniciaremos refletindo brevemente sobre essas incidências e, posteriormente, sobre como elas dialogam com a obra seriada. O primeiro dos grandes temas, mas que aparece em um número expressivo de filmes como escolhas estéticas significativas, é a dimensão do corpo. Ela está tanto na narrativa – o corpo como veículo de saúde e de doença, ou como vulnerabilidade – quanto como expressão estética: são muitos os momentos em que é a câmera subjetiva que enquadra o corpo em planos fechados, quase sensoriais.

Há ainda uma subjetivação dos personagens principais, que se colocam em primeiro plano, narrados muitas vezes em primeira pessoa, e que são, quase sempre, os próprios realizadores. Além disso, nessa mesma dimensão, há a questão dos corpos considerados dissidentes postos em tela, de minorias políticas, reivindicando, inclusive pela narrativa elaborada com a voz fora de quadro, representação e de visibilidade. Vemos isso ocorrer, por exemplo, no curta-metragem *Corpo-Casa* (Geórgia Narciso, 2020)⁷, que narra parte da experiência pandêmica de uma mulher transexual⁸. Ela inicia o filme, narrado em primeira pessoa, enquanto exhibe imagens de uma casa vazia: “7 de março de 2020. É a terceira vez que eu tô me mudando em São Paulo. Vim do Rio de Janeiro em busca de oportunidades. Eu

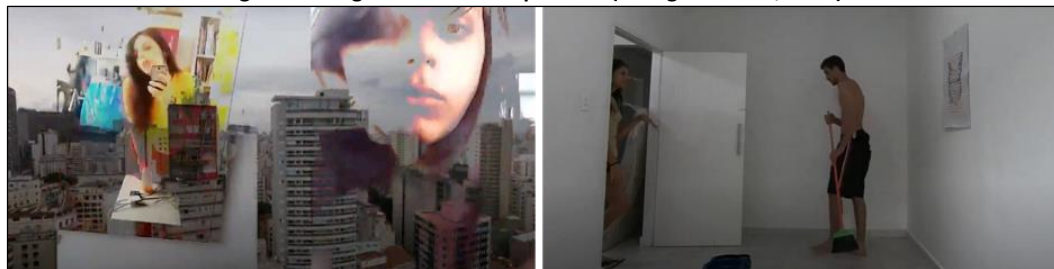
⁶ Segundo o Instituto Criar, foram contabilizados, entre os 200 curtas: 71 filmes de ficção, 62 documentários, 51 filmes de gênero híbrido, experimental ou videoarte, 9 animações e 6 videoclipes. Ainda que não seja a intenção desta pesquisa discutir exatamente essa classificação, cabe destacar que é possível perceber, nesse conjunto, uma maioria de filmes que tendem ao ficcional, mesmo quando há uma proximidade com a referencialidade documental. É também interessante notar que os filmes híbridos foram unidos com o experimental e a videoarte, o que nos parece um distanciamento de uma concepção híbrida que pode haver em um documentário ficcionalizado, por exemplo, como é o caso de muitos desses filmes.

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lQy8p9UDJGU>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

⁸ Em alguns trechos do curta, a personagem se identifica como travesti. Em outros, especialmente ao relatar seu processo de transição de gênero, como mulher transexual.

tô aqui há quase dois anos. *New home, new home*. Quando eu fui expulso da casa da minha família, eu fiquei desesperado. Foi bem no início da minha transição. Eu não conseguia trabalho, minhas amigas me acolheram e me deram suporte”.

Figura 1: Imagens do curta *Corpo-Casa* (Geórgia Narciso, 2020)



Fonte: Reprodução.

A personagem continua narrando sua relação com o companheiro durante a quarentena, suas aspirações, seus desejos, suas questões práticas ao ter interrompido o tratamento hormonal pela impossibilidade de conseguir os medicamentos durante a pandemia. O relato referencial em primeira pessoa é entremeado por imagens de arquivo, dela e de outros, com cartelas, letreiros em neon e várias digressões em que fala sobre si mesma, seu corpo ou seu processo de transição e seus pensamentos (Figura 1). Em uma discussão que reflete sobre as relações históricas de poder a partir de (e contra) Michel Foucault, o filósofo espanhol Paul B. Preciado (2020a) teoriza que o corpo é hoje o que era a usina no século 19, um lugar central onde se desenvolvem os processos de apropriação, de expropriação e de dominação política, mas também o espaço central da luta, da mutação, da rebelião.

Em reunião virtual⁹, alguns dos realizadores dos vídeos falaram sobre a experiência de produção e as motivações que os levaram a fazer os curtas. Um deles, Ícaro Piu, que dirigiu a obra *A Procura que Vai Chegar* (Ícaro Piu, 2020)¹⁰, comentou sobre a possibilidade de contar suas próprias histórias, que dialoga com essa noção de corpo e com a incidência temática que apontamos aqui, dessa vez pela perspectiva dos próprios produtores. A respeito de sua motivação para participar do projeto, ele disse:

É sobre retomar esse poder de contar nossas próprias histórias. [...] A experiência de ir no cinema não pode ser uma experiência de lavagem cerebral, no sentido de eu ir ver o filme e ficar me forçando para eu me identificar com aquilo que está na tela, sabe? Sendo que o que tá na tela é uma ótica totalmente da branquitude, uma ótica do cis hétero patriarcado, uma ótica da burguesia, de uma elite. É de eu olhar para o que está sendo

⁹ Conversa online dos organizadores do projeto com dez realizadores escolhidos em votação pública, durante a edição número 31 do Curta Kinoforum. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j7urAVajv-M>>. Acesso em: 15 mar. 2020.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ox0Psqz6TGU>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

contado e ficar fazendo força para enfiar meu corpo ali, sendo que meu corpo não cabe ali. Porque a história do meu corpo é outra, meu corpo tem uma outra ancestralidade, tem uma outra cronologia, ele tem um outro território. Então é isso de a gente no fim ter uma autoestima de falar: “Mano, o que eu passo, o que eu sou e o que eu penso vale”. Minha vivência é válida, eu não tenho que ficar tentando ser o que eu não sou. A partir do momento em que a gente faz um cinema que pega a essência do que a gente é e coloca na tela, para mim é o necessário.

Essa concepção sobre a necessidade de alargamento das representações, presente no depoimento do realizador, passa também pelo segundo motivo temático que encontramos como recorrência nas obras: uma busca pela ancestralidade familiar, a partir de uma memória afetiva e política, que busca indagar as origens invisibilizadas e as histórias não relatadas do círculo familiar. Isso ocorre em relação às famílias com origens africanas, mas também àquelas de raízes nordestinas e periféricas.

Em um deles, o curta *Mãepreta Terra, Ventre e Luz* (Gabriel Quadros, 2020)¹¹, uma senhora, Izabel, narra sua história aos bisnetos. É dividido em três partes. Na primeira, “Terra”, a protagonista conta sua chegada a São Paulo, em 1963, em uma situação precária, trabalhando como babá na casa de uma família que a chamava de “mãe preta”. A segunda, “Ventre”, se inicia com seus netos (um garoto e uma garota) jogando bola no quintal (Figura 2), e prossegue com Izabel olhando para a câmera e relatando casos de reações que teve a assédios no transporte público: “Eu espetei ele com a tesoura dentro do ônibus”, diz; ou sobre a reação ao ver um vizinho agredir a esposa: “Em três tempo eu arrancava a barriga dele”. Por último, em “Luz”, ela faz doces para os bisnetos, conta sobre suas lembranças da roça, suas plantações no quintal, e se emociona ao relatar o reencontro com um dos filhos, que havia se separado dela quando Izabel migrou para São Paulo.

Figura 2. Imagens do curta *Mãepreta Terra, Ventre e Luz* (Gabriel Quadros, 2020)



Fonte: Reprodução.

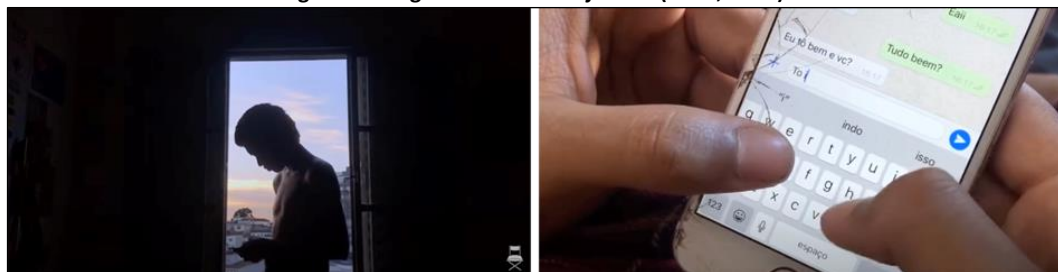
Podemos refletir sobre a reivindicação de outras narrativas, já por meio do título escolhido para o curta. Ao explicitar o racismo e o sexismo na cultura brasileira, a filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (1984) aponta para as três representações e atribuições racializadas frequentemente associadas à mulher negra: a da mulata, a da doméstica e a da

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qNpwSvnwYio>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

mãe preta. Esta última, na caracterização estereotipada da mulher simpática, amorosa e inofensiva, que se resigna diante das situações de opressão e violência. A autora chama a atenção para o efeito de negação do agenciamento e da existência histórica que há nessa classificação, mesma reivindicação produzida pela narrativa do curta de Gabriel Quadros, ao reverter essa figura com o perfil de sua bisavó Izabel.

Ainda nas recorrências, observamos também muitos casos em que a pandemia é vista pelos olhos de uma criança, ou em que os adultos deixam para elas cartas e relatos de esperança. Esses filmes tendem ao lúdico, com lastros referenciais mais evidentes – é sempre a sobrinha, o filho, ou alguém próximo –, mas também expõem outras questões, como a maternidade em tempos de pandemia e a desigualdade refletida em poder ficar ou não em casa. Essas ideias também estão presentes de maneira mais explícita em uma quarta recorrência, que são as angústias com o desemprego, a situação econômica e a condição social. Elas podem ser sintetizadas, por exemplo, pelo curta *Benjamins* (Kauê, 2020)¹², em que um jovem tenta seguir um curso online, enquanto aguarda aflito que seu benefício da ajuda emergencial concedida pelo governo federal caia em conta. Como a mãe também está desempregada, morando na mesma casa, eles se desesperam no registro constante da “análise pendente, que não cai” – referência ao sistema de processamento dos benefícios sociais elaborado pela Caixa Econômica Federal.

Figura 3. Imagens do curta *Benjamins* (Kauê, 2020)



Fonte: Reprodução.

Em uma última chave, vemos a referência constante ao território. Ela está nos filmes, pelas vozes em off, pelas vozes dos personagens, mas principalmente pelas imagens. Essa recorrência está presente também na fala dos realizadores. Ao exibir seu curta de forma online a uma turma de estudantes secundaristas do Colégio Oswald de Andrade¹³, de São Paulo, os diretores Bruno Rodrigues e Danrley Soares, primeiros colocados na votação online, com o curta *Quarentena na Laje* (Bruno Rodrigues e Danrley Soares, 2020), comentaram sobre as motivações que os fizeram participar do Projeto Curta em Casa.

Segundo Bruno, que sempre viveu no Capão Redondo, entre o Morro do Piolho e a Vila Fundão, sua ideia era “mostrar a beleza da quebrada com a visão de dentro, de quem vivencia a quebrada”. Para ele, “o Capão tem uma cultura e potência enorme no seu

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itCxI76zDX0>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=22MDeWK0DVk>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

território”. Danrley complementou essa percepção, destacando a necessidade de se conhecer o território e elaborar outras narrativas a partir dele, longe da produção sensacionalista sobre o Capão, feita especialmente por programas de jornalismo televisivo. Ele disse querer “produzir coisas bonitas e que não tem tanta visibilidade, como a luta cotidiana das pessoas que vivem ali”. Bruno destacou também o fato de que, com o filme que tematiza as pipas nas lajes do bairro durante a quarentena, eles conseguiram “tirar o Capão dos noticiários sensacionalistas e levá-lo para o circuito de arte”.

O corpo confinado e as perspectivas do depois: a reapropriação das imagens em 40m²

A opção de reedição dos curtas elaborados no âmbito do projeto Curta em Casa para a série veiculada na Globoplay não foi a de agrupá-los em sua integralidade, nem elaborar uma narrativa que mantivesse parte de suas estruturas, mas reempregar as imagens e as tramas em uma nova concepção de obra. O resultado é uma estrutura seriada em quatro episódios, que aborda a maneira como a periferia estava convivendo com a pandemia de Covid-19. A sinopse do objeto audiovisual que consta em sua ficha técnica deixa clara essa intenção, ao dizer que a “série faz um retrato da vida durante a pandemia feito por quem mora nos bairros mais pobres de São Paulo. Duzentos curtas metragem unidos para formar quatro episódios temáticos”¹⁴.

A abertura de cada episódio é a mesma. Com imagens que misturam casas da periferia de São Paulo, em grandes panorâmicas, com quartos e televisões sintonizadas em notícias sobre a pandemia, a narração aponta para essa intenção do relato. As cartelas iniciais detalham que a série é fruto dos 200 vídeos produzidos por edital do Instituto Criar. Também sinaliza que todo dinheiro arrecadado em sua circulação na plataforma será revertido para outros projetos do instituto, na intenção de capacitar profissionalmente mais jovens da periferia paulistana.

Na sequência, em voz off, a abertura fala sobre a dificuldade que é para todo mundo viver naquela situação sanitária, política e social, mas especialmente para aqueles que ficaram sem trabalho e sem dinheiro, confinados em 40 metros quadrados. Trata, ainda, daqueles que trabalham de casa e dos problemas na conexão da internet, nas reuniões e aulas online. Por fim, marca o lugar de onde irão emergir aquelas histórias, elaborando a enunciação fílmica a partir *do outro lado da ponte*: “assim é na periferia de São Paulo, sem luxo nem mordomia”. A reivindicação desse lugar passa tanto pela dimensão geográfica das imagens, elaboradas sempre a partir da periferia, como pela sua concepção simbólica. Em um momento do segundo episódio, a narradora pontua: “É assim que nós, a maioria da população de São Paulo, vivemos esperando auxílio do governo ou do céu, tentando não enlouquecer. Mas e aí? Eu não sou um ponto ou um número na estatística. Eu tenho CEP, eu tenho cara, eu tenho nome”.

O primeiro episódio da série – *Vidas negras importam. Pra quem?* – é iniciado depois de uma breve contextualização, além da vinheta de abertura. A narradora fala sobre a condição desigual da produção cinematográfica brasileira, com dados em tela que mostram que a maioria de filmes é produzida por pessoas brancas, com menos de 3% de homens

¹⁴ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/40m/t/2fVbYDHjqH/detalhes/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

negros e nenhuma diretora negra. Pondera que, se 54% da população é negra, há algo de errado nessa conta. Desses dados, parte para a explicação do projeto realizado pelo Instituto Criar. Sintetiza as produções, que irão tratar de registros de afetos, subjetividades, em episódios que falam sobre a relação da periferia, que convive em espaços pequenos e confinados em situações muitas vezes difíceis e muito desiguais.

Esse episódio elabora uma série de pequenas narrativas que mostram a situação de jovens negros e negras nas periferias, mas também de seus familiares e amigos. Em um dos trechos, fala sobre os “pipas”, sintetizando-os na figura de jovens negros que morrem cotidianamente pela ação violenta da polícia nas periferias. Com um início lúdico, com pipas nos céus azuis daquelas localidades, termina em depoimentos de irmãs, mães, avós, tias e tios de jovens reais, mortos pelo Estado.

O segundo episódio – *Em casa dentro de mim* – trata das dificuldades físicas e mentais para lidar com a pandemia, com enfoque nas desigualdades econômicas e sociais que se intensificaram no período. O terceiro – *Falta de ar* – recompõe algumas narrativas mais subjetivas e próximas a uma tradição da vídeo-arte, das instalações e performances, para expor a tensão com a permanência em uma situação pandêmica, que no início se pensou “não durar mais que duas semanas”. Por fim, o quarto episódio – *Olhando além da janela* – explora imagens próximas a um gênero fantástico e futurista, mescladas com rituais religiosos de tradição afro-brasileira, para discutir qual será o futuro, depois que passar – e se conseguirmos atravessar conscientemente – a pandemia.

Figura 4. Imagens de cartelas com informações documentais ao longo da série *40m²* (Tatiana Lohmann, 2020)



Fonte: Reprodução.

É importante reiterar a dimensão de reapropriação documental presente na série, que não estava necessariamente implicada nos vídeos originais. São diversas as vezes em que cartelas (Figura 4) e narrações tentam ancorar as imagens e as narrativas em dados documentais, em diálogo com o mundo histórico: isso ocorre no primeiro episódio, em

relação à violência policial, mas também no segundo, ao tratar da falta de auxílio por parte do governo para a população que ficou desempregada em razão da pandemia, ou ainda o caso dos alunos da rede pública sem acesso ao computador e à internet. Esses exemplos, que vão desde a desigualdade entre os moradores das periferias e dos centros da cidade de São Paulo até o aumento dos casos de feminicídios durante a quarentena, estão presentes em toda a série, em uma tentativa de respaldar aquelas narrativas a partir de um lastro no contexto social, político e econômico.

Da mesma maneira, notamos que, ainda que os eixos apontados já nos curtas-metragens permaneçam, eles estão diluídos em uma ideia única da desigualdade entre centro e periferia durante a pandemia, permeada por um detalhamento dessas esferas: raça, gênero, condições socioeconômicas. Há, no entanto, uma dimensão que permanece: a ligação do território, fortalecido na série por uma reivindicação documental da validade das narrativas, com a identidade ou com amplas questões identitárias.

Territórios audiovisuais

O contexto de produção e distribuição audiovisual, com a presença mais expandida na última década das plataformas digitais, oferece tanto um cenário de projeções e compreensão do processo audiovisual quanto complexidades que podem ser debatidas por uma série de caminhos, social, mercadológicos, do consumo, etc. Tentaremos olhar esse processo em seu desenvolvimento histórico para compreender uma questão elaborada pelo setor cultural no país diante do que se chamou de “uma conjuntura de tensão entre o local e o global” (BRASIL, 2008, p. 15) na elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC). Dessa forma, caminha-se em direção ao debate sobre a relação entre desterritorialização, globalização, territórios e plataforma dos conteúdos audiovisuais.

Ao tempo que a tensão se constrói e se expressa em problemas de concentração e desarticulação crítica, não é possível negar o seu oposto: que o campo de oportunidades, aberturas e brechas também é ampliado justamente por um ineditismo que esses modelos de produção e distribuição incorporam de origem. Por esse motivo, também se justifica, no processo de desenvolvimento de um plano de metas da cultura, incorporar o problema como uma questão central.

As novas tecnologias digitais de comunicação e informação possibilitam uma integração econômica mundial de características e alcance sem precedentes [...]. Por outro lado, as tecnologias não favorecem somente os interesses do grande mercado, inclusive o cultural. Elas também proporcionam novos fluxos de experimentação artística e oportunidades de valorização de tradições culturais específicas, combinada ao uso criativo dos mais recentes recursos científicos e tecnológicos. Neste sentido, o PNC busca contemplar as dinâmicas emergentes no mundo contemporâneo, sem deixar de atender às manifestações históricas e consolidadas (BRASIL, 2008, p. 15).

Jesús Martín-Barbero (2014, p. 18) também reconhecerá esse processo global como uma oportunidade para um novo momento da interculturalidade, em que novas possibilidades locais são colocadas e novas linguagens territoriais entram no campo das

visibilidades midiáticas e sociais. Sem deixar, evidentemente, de confrontar o que, em associação a Milton Santos, chama de “fábula” que a globalização constrói para praticar a sua perversidade sistêmica e o aumento da desigualdade, do desemprego e da pobreza, sobretudo se olharmos o contexto latino-americano. Ainda assim, afirma, a “globalização também representa um conjunto extraordinário de possibilidades, mudanças possíveis agora e que se apoiam em fatos radicalmen-te novos”.

Esse conjunto de possibilidades a qual comenta o teórico latino-americano, e que também é reconhecido pelo plano de metas do setor cultural brasileiro, diz respeito, entre outras características, ao alargamento que os espaços digitais podem proporcionar a produções em diversos territórios periféricos, “permitindo-lhes uma verdadeira revanche sociocultural, isto é, a construção de uma contra-hegemonia pelo mundo” (MARTÍN-BARBERO, 2014, p. 18). Martín-Barbero recorda a dimensão trazida por Milton Santos em relação à universidade empírica que abriria a humanidade, dessa forma, “para uma nova narrativa histórica”. Importante considerar que essas mutações ou variações, como se devem a embates na hegemonia, não são conduzidas de forma natural; ao contrário, precisam de esforço e pressão social para a sua atuação.

Não por outra razão o território passou a ser o eixo principal ao que correspondeu o projeto de incentivo ao setor cultural nas duas últimas décadas. Decorreu desse processo a implementação de uma série de ações transversais e institucionais, como, por exemplo, o Projeto Cultura Viva¹⁵, que deu sentido aos chamados Pontos de Cultura¹⁶, em 2010. Hoje esvaziados, mas ainda existentes, os Pontos foram responsáveis por organizar, estruturar e oferecer infraestrutura para centenas de projetos culturais em regiões que até então não estavam contempladas nas atividades culturais, ainda que produzissem ou estivessem aptas a produzirem novas linguagens e narrativas. Esse modelo, que atendia a demandas locais e trazia o recorte territorial como um aspecto fundamental, passou a servir de modelo para reorganização de outras iniciativas que já existiam.

A dimensão do território e seus conflitos entre o local, territorializado, e o global, sem território definido, é algo que passou a ocupar os discursos do campo teórico e social e do setor cultural, a partir de um processo avassalador de dinâmicas e práticas culturais e de apropriações de linguagem. A carta da convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade cultural, lançada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em 2005, base do processo do plano nacional de cultura, marca, entre outras garantias, o compromisso em organizar formas de conter o desequilíbrio no consumo e na circulação dos novos mercados em processos culturais. Por aqui, adotou-se a perspectiva de que a diversidade seria possível a partir da localidade, da descentralização da produção, de apontar novos territórios culturais, periféricos e à margem. E, diante desse sentido da diversidade, os territórios e as paisagens apresentam-se como espaço narrativo e de produção.

¹⁵ O projeto se fundamenta nas transformações comunitárias e territoriais a partir das produções e criação da arte dessas localidades, em grande parte periféricas ou em localidades distantes dos grandes centros produtores.

¹⁶ Principal iniciativa do Projeto Cultura Viva, essa política se baseia na oferta, por meio de editais, de recursos tecnológicos, distribuição e locação a grupos, coletivos e entidades com finalidade cultural.

Na cidade de São Paulo, ao menos desde 2004, uma série de iniciativas culturais mobilizaram um conjunto de coletivos e produtores culturais das periferias a constituírem novas produções e novas narrativas que marcassem, entre outros sentidos, a presença dos territórios periféricos. O Programa de Valorização das Iniciativas Culturais (VAI)¹⁷ é um dos exemplos, com a seleção de projetos nas periferias da cidade. Além disso, o trabalho coordenado, na última década, entre esses programas culturais e diversas organizações não-governamentais, que atuam com atividades culturais nos territórios, constroem novos caminhos para o incentivo e organização dos sujeitos subalternizados em suas produções e narrativas. É o caso do Instituto Criar de Cinema e a produção na área do cinema.

Nesse sentido, nota-se um processo muito profícuo entre a atuação da ONG e a produção periférica na cidade de São Paulo, que, em realização conjunta com a SPCine e em parceria com o Cinema Paradiso e o Kinoforum, realizaram o Projeto Curta em Casa. Como já mencionado a respeito do projeto, sua iniciativa era compor um conjunto de curtas audiovisuais das periferias de São Paulo que trabalhassem o tema da pandemia do Covid-19. A abordagem temática era aberta, mas necessitava que as produções viessem das periferias da cidade. Nesse sentido, a temática territorial não era obrigatória na construção das narrativas selecionadas, mas passa a ser uma paisagem recorrente dentro das obras audiovisuais.

Na adaptação dos 200 curtas-metragens para a plataforma de *streaming* Globoplay, o título passou a ser *40m²*, referência ao interior das moradias nas periferias de São Paulo. Como foi visto anteriormente neste artigo, os eixos principais trabalhados pelos curtas, ao serem submetidos ao projeto, e reorganizados na narrativa seriada da produção da plataforma foram questões da intimidade que se relacionam com as subjetividades e seus laços discursivos com o político e o social. Fala-se, então, sobre as questões raciais e de gênero que atravessam essas perspectivas de estar no território e, obviamente, a questão do trabalho como um eixo de reflexão à intimidade e ao local. Interessante notar, nessa organização da narrativa, o território não como um eixo temático, ao contrário de outros já trazidos, mas como uma paisagem na qual os temas se desenvolvem.

Trata-se de uma constatação conflituosa entre as perspectivas locais e a dimensão global e unificadora no processo da plataformização de conteúdos audiovisuais, referidas aqui no Globoplay. Ao serem analisados os curtas, a partir de suas narrativas, como visto no projeto Curta em Casa, e a publicação dos 200 projetos na plataforma YouTube, notabiliza-se a presença e a nomeação dos territórios narrados como uma marcação que possibilita individualizar e especificar as periferias. Há menções às periferias da Brasilândia, zona norte de São Paulo, Heliópolis, Paraisópolis e Capão Redondo, áreas localizadas em diferentes territórios da zona sul da cidade. Esse processo de localidade que se faz presente nas narrativas dos curtas se perde na apropriação da nova narrativa, universalizando a periferia e incorporando distintas perspectivas a uma ideia singular e unificada.

¹⁷ Programa para valorizar iniciativas culturais na cidade de São Paulo que leva em consideração ações culturais de coletivos nas periferias da cidade, visando a ocupação dos territórios, políticas e ações das diferentes artes em prol da transformação social.

Oblitera-se, em alguma medida, a concepção dos espaços e territórios que as narrativas apresentaram como um “território usado”, tal como pensado por Milton Santos (1999), e as intervenções audiovisuais como uma forma de re-habitar esses territórios e construir narrativas que contra-hegemonizam as existentes sobre os locais periféricos e seus estigmas. Ainda assim, à maneira como a própria crise sanitária e social da Covid-19 pode ser encarada, quando os dados se sobrepõem à realidade apresentada. Sobre esse aspecto, diz o próprio Santos (1999, p. 18):

O território usado, de relações, conteúdos e processos – que permitiria que a política fosse elaborada de baixo para cima – é um campo de forças, lugar da dialética entre Estado e Mercado, entre uso econômico e usos sociais dos recursos, lugar do conflito entre localidades, velocidades e classes. [...] O território não é uma categoria de análise, a categoria de análise é o território usado. Ou seja, para que o território se torne uma categoria de análise dentro das ciências sociais e com vistas à produção de projetos, isto é, com vistas à política, com “P” maiúsculo, deve-se tomá-lo como território usado.

A partir dessa concepção, Milton Santos oferece uma condição na perspectiva dos estudos em ciências sociais em que a categoria a ser utilizada não é o território, mas sim o território usado, pois é nesse território analítico que se constrói a política e que se produzem narrativas do local, seus processos, suas vivências e suas contra-hegemonias, como pode ser encarado nas apropriações dos curtas submetidos ao projeto e reagrupados pela narrativa seriada da plataforma. Essa perspectiva do território usada por Santos (1999) alia-se à concepção de espaço de Michel de Certeau (2014): o lugar é uma ideia estável e da ordem, o espaço é o que se tem como prática, ou seja, o espaço praticado. Se, em Santos, o território é usado, em Certeau, o espaço é o praticado; ambos pensam em uma intervenção como modo de análise e de ação cultural.

Ainda assim, os usos e as práticas, mesmo que apropriadas em diferentes narrativas, nos levam a pensar que as formas audiovisuais são maneiras de intervenção no lugar (estável, organizado), e essa intervenção se faz possível a partir de um modo de estar e viver o espaço. E, mais do que isso, se a ordem se vincula a um (um mesmo) político, a intervenção é uma resistência a esse lugar da política estável. Para José Manuel Valenzuela Arce (2009, p. 27, tradução nossa), o lugar seria a biopolítica, ou seja, aquilo que organiza as ações do corpo e dos sujeitos como forma de naturalizá-los a partir dos estigmas socialmente aceitos, enquanto o espaço praticado ou o território usado, a depender da autoria conceitual, seria a biorresistência – que justamente desafia as práticas significantes e os sentidos e estratégias postos pela biopolítica, logo, sendo também dispositivo político, contemplando as ações de corpos e sujeitos em significação com o espaço (praticado) e o território (usado). Nesse caso, “a biorresistência definida como o conjunto de formas de viver e significar o corpo por parte de pessoas e grupos sociais em clara resistência, disputa ou desafio frente às disposições biopolíticas”.

Justamente nesse entremeio de contradição entre o local e o global é que as narrativas dos territórios encontram-se nas plataformas desterritorializadas de consumo audiovisual, caso da Globoplay, que, diferentemente de outras plataformas, como Netflix ou Prime, não

tem uma atuação global massiva, mas, semelhante a essas estratégias de agregadores de produção, busca uma hegemonia, seja de mercado ou mesmo discursiva, a partir de uma prática cultural. Talvez seja esse o sentido da interculturalidade na qual nos encontramos neste momento, com novas composições e articulações a partir da globalização. Uma forma possível de referir a esse “entre”, e ao mesmo tempo politizá-lo, é a apresentada por Denilson Lopes (2010, p. 93) a partir do entrelugar:

O entrelugar não é uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia [...] a fim de propor uma outra forma de pensar o social e o histórico, diferente das críticas marcadas por uma filosofia da representação. O entrelugar é uma estratégia de resistência que incorpora o global e o local, que busca solidariedades transnacionais [...] fruto de quebras de fronteiras culturais.

Esses embates na interculturalidade dos dias atuais desaguarão, novamente, nos sentidos da diversidade que as narrativas e os discursos apresentam. Como se comentou anteriormente, o setor cultural fez uma escolha de reconhecer nos territórios potencialidades de descoberta, valorização e promoção da diversidade. Passada uma década desse processo, novas traduções foram incorporadas ao território. Além desse eixo transversal, percebe-se também a incidência de três eixos mais vinculados aos debates subjetivos e coletivos dos sujeitos implicados no território: raça, gênero e classe. Lê-se essa concepção e esses eixos não como segregados, mas em intersecção, dialogando a partir do território como centralidade de articulação entre o subjetivo e o coletivo.

Quando se fala nesses usos do território ou do espaço, esclarece-se também uma questão de vida na relação entre a produção audiovisual e o que nela é narrada: o seu território. Essa tradução da diversidade nos eixos descritos pode ser sintetizada como ação pela convergência que Martín-Barbero (2014, p. 14) aponta em relação à interculturalidade em nossos tempos:

Um contexto do qual sobressai um traço fortemente alentador nos últimos anos: o retorno da política ao primeiro plano da cena depois de quase vinte anos sofrendo a perversão de ter a economia – travestida de ciência pura e exata – atuando como única e inapelável protagonista.

É evidente que Martín-Barbero afirma isso em um contexto distinto ao de hoje; porém, podemos pensar que a resistência se deslocou também nas últimas duas décadas e se organizou. Como se disse, a fábula é um elemento importante, pois Martín-Barbero parte dela, apoiado em Milton Santos, para comentar a fábula da globalização, como um processo de unificação planetária e de aumento das desigualdades locais. Mas, assim com esse processo avassalador, há ainda as fábulas que são possíveis no apresentar de um outro contexto, local, de resistência.

Dessa forma, ainda que se pense num processo cada vez mais avassalador de desigualdade, agravada por condicionantes como a Covid-19, temática central dos curtas selecionados e agrupados pela narrativa *40m²* da Globoplay, ainda é possível perceber nessas produções, por seu caráter fortemente vinculado aos territórios como prática audiovisual, traços de resistência. Formas de sobrevivência à hegemonia global, mesmo se fazendo uso de permissões dessa hegemonia para existir na resistência. Uma forma de contradição e confronto que, para Martín-Barbero (2014, p. 19), sintetiza modos de existências latino-americanas:

Na América Latina, estamos, pois, diante de uma sociedade estruturalmente fraturada, na qual, ao mesmo tempo, as comunidades culturais desde as indígenas às juvenis urbanas, passando por algumas de suas pequenas e médias indústrias culturais – estão se convertendo em um âmbito crucial de recriação do sentido das coletividades, de reinvenção de suas identidades, de renovação dos usos de seus patrimônios, de sua reconversão em espaço de articulação produtiva entre o local e o global. Assim, se a revolução tecnológica das comunicações agrava o fosso das desigualdades entre setores sociais, entre culturas e países, ela também mobiliza a imaginação social das coletividades, potencializando suas capacidades de sobrevivência e de associação, de protesto e de participação democrática, de defesa de seus direitos sociopolíticos e culturais e de ativação de sua criatividade expressiva.

Os novos arranjos produtivos e distributivos que surgiram nas duas últimas décadas, muito associados a dimensões culturais e institucionais praticadas neste período, nos traduzem essa contradição que, conforme o pensamento barberiano, tornam-se uma possibilidade de existência dessas narrativas audiovisuais, em sua articulação entre o local, referido aqui a partir dos territórios audiovisuais narrados, e o global, sintetizado nas plataformas desterritorializadas de *streaming*. Pode-se pensar, por fim, em brechas no contexto de agravamento social da globalização.

Considerações finais

Neste breve percurso de análise, que se inicia com 200 curtas-metragens produzidos durante a pandemia de Covid-19 e vai até a circulação de uma série composta por quatro episódios na plataforma Globoplay, procuramos compreender como a dimensão do território – e, com ele, a noção de diversidade – estava presente nas produções audiovisuais, a partir de realizadores, realizadoras e coletivos nas periferias da cidade de São Paulo.

Como visto neste artigo, essas transições não são simples, e as apropriações narrativas mudam de lugares – que, neste caso, podemos pensar na dimensão dos enunciados e suas enunciações, ou seja, lugares no discurso. As narrativas produzidas para o Curta em Casa têm, em seu lugar de enunciados, as imagens e suas paisagens periféricas, algo afirmado aqui. Cada um dos 200 projetos selecionados e produzidos ocuparam-se em trabalhar suas narrativas pelas imagens, que comportavam contextos, temas e enredos. O sujeito produtor era a figura que centralizava a realização dessas imagens narrativas. Ao serem apropriadas pelas novas narrativas construídas para a plataforma de *streaming*, desloca-se

o sujeito produtor para uma narrativa que vai ocupar-se de mostrar essas realidades, uma relação mais forte entre a enunciação da série, seu lugar discursivo, e os objetos audiovisuais dos curtas contemplados pelo projeto. Desloca-se, assim, de um “nós, da ponte pra cá”, contado pelos sujeitos na ação da narrativa, para um “nós”, a periferia de São Paulo, relatado pela narrativa seriada da Globoplay.

Essa uniformização, como relatado anteriormente, leva a uma compreensão menos complexa do processo, o que os curtas-metragens vistos individualmente não demonstram. A pergunta se coloca, então: como falar da diversidade em tempos de unificação? Renato Ortiz (2015, p. 10) dirá que esse processo característico da globalização é uma questão insolúvel e que tem como resposta um “mal-estar na contemporaneidade”, que nos coloca sempre nessa dimensão social de como perceber a diversidade atualmente. Uma condição relevante para se pensar uma resolução ao *mal-estar* é a de justamente compreender o local como espaço de resistências, brechas e ativismos. Se a interculturalidade se coloca como uma condição na unificação planetária, é possível compreender o território como espaços de produção de identidades em um *entrelugar*, como um espaço conflituoso, mas, sobretudo, produtivo e criativo.

Há uma frase, dita por um personagem interpretado pelo diretor Ícaro Piu, já citado neste artigo, que fecha uma das últimas sequências do último episódio da série *40m²*. O contexto da composição narrativa é a variação entre desacreditar no futuro e ter alguns rompantes de esperança com o que pode ser construído coletivamente, com uma solução para as doenças pandêmicas, mas também para as condições desiguais igualmente disseminadas. A personagem olha fixamente para a tela e, em meio a outras frases ritmadas, sentencia: “A minha vida é cura para tanta morte que eu vejo quando olho em direção ao norte”. Há uma dimensão alargada na representação dos sujeitos em tela que parece apontar para a mesma (e alguma) esperança, que talvez resida na resistência, construída pelo território, pela ancestralidade, pela partilha – social e simbólica – daquelas imagens.

Referências

BRASIL. Ministério da Cultura. Comissão Permanente de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados. *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais*. Brasília, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010. p. 91-110.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. *MATRIZES*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15-33, jul./dez. 2014.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições na modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PRECIADO, Paul B. Philosophe, 30.07.2020: Entretien avec Lauren Bastide. In: BASTIDE, Lauren. *La poudre: entretiens par Lauren Bastide*. Paris: Hachette Livre (Marabout), 2020a. p. 442-487.

_____. *Je suis un monstre qui vous parle: rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris: Grasset, 2020b.

_____. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984.

SANTOS, Milton. O território e o saber local: algumas categorias de análise. *Cadernos IPPUR*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 2, p. 15-26, ago./dez. 1999.

VALENZUELA ARCE, José Manuel. *El futuro ya fue: socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad*. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, Casa Juan Pablos, 2009.

Eduardo Paschoal de Sousa

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) – Processo nº 2018/07128-6. Realizou estágio doutoral na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2019-2020). Membro dos grupos de pesquisa MidiAto (USP) e Rede Metacrítica.

Thiago Siqueira Venanzoni

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Docente em audiovisual no Centro Universitário FMU FIAM-FAAM. Membro dos grupos de pesquisa MidiAto (USP), Imagens, Metrôpoles e Culturas Juvenis (PUC-SP) e Rede Metacrítica.