



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1080

**Narrativas decoloniais:  
a emergência do Cinema Coletivo das Periferias de São Paulo**

**Narrativas decoloniales:  
el surgimiento del Cine Colectivo de las Periferias de São Paulo**

**Decolonial Narratives: The Emergence of the Collective Cinema  
of the Peripheries of São Paulo**

Irislane Mendes

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas (SP). Brasil  
E-mail: iris.mendes1@gmail.com / i184474@dac.unicamp.br  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2039-6156>

Wellington Amorim

Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade  
Anhembi Morumbi (UAM). São Paulo (SP). Brasil.  
E-mail: well.amorim1@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3399-9625>

**Resumo:** O surgimento de novas tecnologias impulsionou uma significativa expansão na produção audiovisual, permitindo a criação de novos cinemas por aqueles que emanam suas vozes a partir do próprio local de vivência. Os coletivos audiovisuais se destacam por oferecer uma perspectiva renovada sobre a comunidade, um elemento intrínseco à prática cinematográfica. Estes compartilham, de maneira horizontal, responsabilidades e participações de forma colaborativa. Nesse cenário, a coletiva *Maloka Filmes*, atuante na Zona Sul de São Paulo, busca ativamente acesso a recursos de financiamento, oportunidades de exibição e distribuição. Tais acessos são condições essenciais para a concretização de um cinema mais democrático, que vislumbra um futuro mais heterogêneo, negro, LGBTQI+, periférico e maloqueiro.

**Palavras-chave:** Maloka Filmes; Cinema coletivo; Políticas públicas; Cinema LGBTQI+.



**Resumen:** La aparición de nuevas tecnologías ha impulsado una expansión significativa en la producción audiovisual, permitiendo la creación de nuevos cines por aquellos que emanan sus voces desde su propio entorno. Los colectivos audiovisuales se destacan al ofrecer una perspectiva renovada sobre la comunidad, un elemento intrínseco a la práctica cinematográfica. Estos colectivos comparten de manera horizontal responsabilidades y participaciones de manera colaborativa. En este contexto, *Maloka Filmes*, de la Zona Sur de São Paulo, busca activamente el acceso a financiamiento, oportunidades de exhibición y distribución. Estos accesos son condiciones esenciales para realizar un cine más democrático que vislumbra un futuro que abarca la diversidad, la cultura negra, la expresión LGBTQI+, las comunidades periféricas y la auténtica identidad de la cultura local.

**Palabras clave:** Maloka Filmes; Cine colectivo; Políticas públicas; Cine LGBTQI+.

**Abstract:** The emergence of new technologies has driven a significant expansion in audiovisual production, enabling the creation of new cinemas by those who speak from their own experiences. Audiovisual collectives stand out by offering a renewed perspective on community, an intrinsic element of cinematic practice. These collectives horizontally share responsibilities and participations collaboratively. In this context, *Maloka Filmes*, from São Paulo's South Zone, actively seeks access to funding, exhibition opportunities, and distribution. Such accesses are essential conditions for realizing a more democratic cinema that envisions a future embracing diversity, Black culture, LGBTQI+ expression, peripheral communities, and the authentic identity of the local culture.

**Keywords:** Maloka Filmes; Collective Cinema; Public Policies; LGBTQI+ Cinema.

\*\*\*

Os coletivos audiovisuais da cidade de São Paulo emergem como catalisadores de transformações, produzindo obras que emanam de suas próprias experiências e contextos, influenciados por fatores econômicos, sociais e políticos. Conforme expressa Martín-Barbero (2007, p. 33), a experiência latino-americana mostra que são os cidadãos comuns que moldam uma cidade, e não apenas a arquitetura ou a engenharia. Essa perspectiva reforça a importância do reconhecimento e da visibilidade para a comunidade urbana. Coletivos audiovisuais como *Maloka Filmes* evidenciam mudanças significativas, promovendo novos conhecimentos e formas de expressão cinematográfica, fomentando um cinema inventivo e descentralizado.

O diálogo presente nesta entrevista, realizada em fevereiro de 2024, através da plataforma Zoom, com Wellington Amorim, integrante do coletivo *Maloka Filmes*, é morador do Jardim Ângela (Zona Sul de São Paulo) e estudante da Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em San Antonio de los Baños, (Cuba), juntamente com outros integrantes da coletiva<sup>1</sup>, corrobora a transformação do cenário cinematográfico contemporâneo. Wellington Amorim, que assina suas produções como Well Amorim, destaca a importância de uma abordagem colaborativa na produção

<sup>1</sup> Wellington Amorim utiliza o pronome feminino para se referir tanto à coletiva, quanto à *Maloka Filmes*.



audiovisual, sublinhando as formas de produção nas regiões periféricas de São Paulo. Nesse contexto, a coletiva se destaca como protagonista, tanto pelas suas realizações quanto pelo seu método colaborativo, que serve de base para a construção de suas obras. Ao adotar uma metodologia que valoriza os saberes periféricos, o coletivo exemplifica o cinema como agente de transformação e visibilidade. Segundo Wellington Amorim, essa abordagem transcende a “lógica individualista”, caracterizada pelo foco no sucesso e na trajetória pessoal, promovendo, em contraste, uma lógica coletiva que valoriza o compartilhamento, a cooperação e o apoio mútuo, especialmente em contextos comunitários como os das periferias.

Ao enfatizar a ausência de hierarquia e a alternância de funções, a proposta de um cinema coletivo baseia-se na crença de que o compartilhamento de ideias resulta em produções mais ricas e diversificadas. A narrativa do surgimento da coletiva, suas origens e a evolução de sua proposta ao longo do tempo oferecem uma visão abrangente do cenário audiovisual periférico. A ascensão de realizadores negros e periféricos em festivais nacionais e internacionais aponta para uma mudança significativa no reconhecimento e valorização dessas produções. A entrevista destaca também a necessidade de políticas públicas que apoiem financeiramente esses coletivos, proporcionando acesso e garantindo uma presença mais expressiva nas esferas midiáticas convencionais.

### **Irislane Mendes: O que seria um cinema coletivo ou um coletivo de cinema?**

**Wellington Amorim:** Acho que a ideia de fazer um coletivo de cinema é querer um pouco romper com uma lógica muito individualista, na qual você como diretor, roteirista ou diretor de fotografia constrói sua carreira e ganha um monte de prêmio, tem o seu nome à frente de todos esses prêmios, de toda essa trajetória. Dessa forma, o coletivo nasce a partir de uma vivência das periferias, que é a vida em coletividade. Quando você vai numa quebrada, entra numa viela; quando, muitas vezes, você precisa sair cedo de manhã e tem um filho que vai ficar sozinho, você pede para o vizinho cuidar; ou se está faltando alguma coisa na sua cozinha, se precisa de algum condimento para cozinhar, você pede para o vizinho. Tem uma vida coletiva das periferias que reflete um pouco na nossa própria vivência. A ideia de coletivo está também no fazer cinema, que é esse espaço de compartilhamento, de transformar essa ideia do que é individual para ser feito por mais pessoas. Em nossas produções, dificilmente tem uma pessoa só na direção ou uma pessoa só na direção de fotografia. A gente acaba fazendo de forma coletiva, porque acreditamos que nesse compartilhar vem as melhores ideias, os melhores



conceitos. E acho que a maior essência do que é o ser periférico é o fazer a partir da coletividade. Ainda mais em um mundo que está fadado ao individualismo.

**IM: Quando se deu a formação do *Maloka Filmes* e qual foi a proposta? Houve alteração ou ela se mantém até hoje?**

**WA:** A nossa coletiva se formou oficialmente em 2017. No começo não tinha exatamente um nome e só depois se oficializou enquanto um coletivo ou uma produtora. Eu acho que os editais fazem com que a gente se nomenclature de alguma forma específica. A ideia inicial era conseguir, primeiro, se fortalecer dentro do audiovisual, pegando trabalhos e criando uma rede de pessoas LGBT's, de pessoas que são das periferias e que poderiam trabalhar conosco em diferentes projetos. Em um segundo momento, produzir filmes. Eu já tinha tido a experiência de produzir um primeiro curta-metragem, em 2013, chamado *O Preço*, pelo Instituto Criar de TV e Cinema [no bairro do Bom Retiro, em São Paulo], onde estudei e conheci o Nay, um dos integrantes da *Maloka*. A coletiva é formada por três pessoas: eu, o Nay Mendl e o Rosa Caldeira. Eu também havia acabado de me formar em Produção em Áudio e Vídeo pela Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho. Naquele momento, fizemos *O Preço*, um curta-metragem de 18 minutos sobre financiamento de campanhas eleitorais, a partir do edital do próprio Instituto Criar - um edital de R\$ 5 mil, se não me engano. Pensamos: "temos muito dinheiro e vamos fazer um monte de filmes". Com isso, compramos uma câmera e entendemos que, a partir dessa experiência, poderíamos acessar outros tipos de financiamento que não fossem apenas de editais de financiamento público para nossa produção audiovisual. A coletiva se direcionou para isso e começou a fazer filmes com temáticas raciais e LGBT's. Porque a gente sentia que havia um vácuo, uma lacuna desse tipo de produção.

Quando a gente falava principalmente de periferia sentíamos que ainda era um lugar muito heteronormativo, cis. Tinham poucas narrativas trans, LGBT's e de periferia. Parecia que a quebrada não era um espaço na qual a vida LGBT poderia existir, pois você sempre tinha que se deslocar para o centro, para o Largo do Arouche ou para a Avenida Paulista. E queríamos que nossas narrativas mostrassem que era possível ser LGBT no Capão Redondo, no Jardim Ângela, no Grajaú. Vem daí um pouco dessa inquietude de como transformar esse cinema, esse audiovisual, a partir de narrativas mais LGBT's, mais periféricas, mais negras. E como a gente consegue com essa coletiva, com essas três pessoas, acessar esse dinheiro? Usando dos nossos



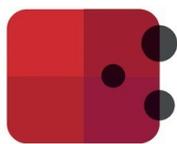
conhecimentos para escrever edital, para, enfim, acessar “esses dinheiros” e decodificar alguns códigos desse Estado, desse poder econômico que, muitas vezes, faz com que a gente não tenha acesso aos meios de produção.

**IM: Gostaria de saber como surgiu o nome *Maloka Filmes* e um pouco mais sobre o processo de criação. Há alternância de funções? Como funciona?**

**WA:** O nome *Maloka Filmes* vem da ideia de maloca, “casa” no termo indígena, mas também vem muito para ressignificar o pejorativo que era ser chamado de maloca ou maloqueiro. Tem uma identidade muito periférica e tem tudo a ver com a gente. A gente é maloqueiro e a gente fala isso com o maior orgulho de ser maloqueiro, de se entender maloqueiro enquanto forma de existência que subverte esse mundo que é feito para nos matar.

Atualmente, a produção é feita a partir das vontades individuais dentro da própria coletiva. Para citar alguns exemplos: no ano passado, fomos contemplados por dois editais da Spcine [empresa de cinema e audiovisual de São Paulo, iniciativa da prefeitura municipal] para produzir dois curtas-metragens que estão agora em processo de finalização. A gente, inclusive, está aqui aproveitando a estrutura da escola [Escuela Internacional de Cine y Televisión – EICTV] para conseguir finalizá-los com mais qualidade, tendo muita assessoria de gente do mundo todo. Foram processos em que rotacionamos muito nas áreas. Um dos projetos, que se chamava *Fronteriza*, foi pensado pelo Nay, porque ele estudou na UNILA (Universidade da Integração Latino-americana), em Foz do Iguaçu. Como ele estava mais à frente desse projeto, especificamente por ser um projeto que vem do TCC, ele fez direção e atuou no filme. Eu fiz direção de fotografia e o Rosa dirigiu com ele. O outro projeto que está em processo de finalização tem o nome provisório de *Um Bom Lugar*. Nesse, o Nay foi para a fotografia e eu e o Rosa compartilhamos a direção.

Nesse exato momento, estamos estudando coisas diferentes aqui na escola: eu, direção de fotografia; o Nay, direção de documentário e o Rosa, roteiro. Então, estamos aproveitando esse período de aprendizado para se formar em diferentes áreas. Porém, rotacionamos a partir do que se quer e somos livres nessa escolha. O que acontece é que acabamos nos identificando com áreas muito criativas: direção, direção de documentário, direção de fotografia, roteiro. Por estarmos na captação de recursos dos editais, acabamos inscrevendo nossos próprios projetos. Como trabalhamos com cinema de autor, ficamos também com a produção executiva, pois muitas vezes somos

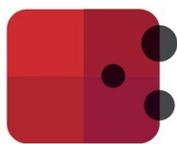


os proponentes e fazemos a gestão financeira e de pessoas. Por termos uma rede de pessoas que já trabalharam conosco em diferentes projetos, chamamos uma ou outra para cada projeto. São sempre pessoas pretas, pessoas LGBT's, pessoas das periferias, que têm relação com essa ideia de cinema comunitário também, o grande lance que a acreditamos. Esse cinema que acredita mais no processo de execução de um filme do que no resultado em uma tela.

**IM: Você falou um pouco sobre o diálogo com outros realizadores que não fazem parte diretamente do coletivo. Qual é a importância de abarcar outras pessoas e outras ideias à rede de vocês?**

**WA:** Esse contato com outras coletivas começou a partir do nosso cineclubes, o *Cine Campana*. O cineclubes nasceu com a ideia de fazê-lo na Casa de Cultura de M'Boi Mirim, que é no nosso território. Era sempre uma vez por mês e sobre algum tema presente na conjuntura política do país, com alguma produção periférica de algum realizador que conhecíamos ou de algum filme indicado. Geralmente eram de pessoas conhecidas que vinham discutir o filme e falar sobre como o tema do filme se relacionava com as questões do próprio território. A partir desse cineclubes, nos conectamos com muitas pessoas que trabalhavam com o cinema nas periferias; outros coletivos de audiovisual, além da rede formada a partir do Instituto Criar – ONG onde, por ano, estudam 150 jovens de diferentes periferias da cidade de São Paulo. Essa rede acaba sendo formada e fomentada por esses dois lugares no Cineclubes: a sessão de realizadores que conhecemos do Instituto e através da nossa própria atuação no mercado.

Em 2022, fizemos a primeira edição do *Perifericú, Festival de Cinema e Cultura de Quebrada*, que também se tornou um polo aglutinador de realizadores não só para a coletiva. Abrimos inscrição e seleção nacional, o que fez com que acionássemos pessoas de outros territórios e de outros estados - algo que às vezes é mais difícil nesse contexto periférico. O festival contou com inscrições apenas de realizadores LGBT's das periferias do Brasil, da América Latina e de regiões diaspóricas do mundo, fomentando também essa troca. Ele nasceu a partir dessa cultura cineclubista que foi construída no nosso território e que influenciou uma política pública que existe hoje em São Paulo. Acredito que a partir disso, criamos essa rede de fortalecimento de pessoas LGBT's, desse cinema periférico negro que se retroalimenta.



**IM: Vocês acreditam que a colaboração de outros coletivos ou realizadores pode estreitar laços e consolidar o campo do cinema coletivo?**

**WA:** Sim, acredito muito. Vinha falando um pouco dessa rede que formamos e acho que ela se expressou mais concretamente no processo em que estivemos envolvidos. Em 2021, estava acontecendo na cidade de São Paulo a discussão sobre o Plano Municipal de Cultura. Uma discussão em que sentíamos que o audiovisual periférico não estava contemplado. Então, enquanto coletiva, impulsionamos um fórum do audiovisual periférico para contribuir com esse Plano. A partir da nossa rede, ativamos conversas com diversos coletivos, como o *Cine Campinho*, e *Nós, Madalenas*, atuantes na Zona Leste de São Paulo, para discutir pautas referentes às coletivas organizadas nos seus territórios e o porquê da ausência existente no audiovisual.

Foi uma mobilização bem interessante que gerou um documento que mostra o poder que tínhamos de chegar na política pública de forma mais concreta. De chegar no sentido também de conseguir enxergar as lacunas que existem e propor soluções. Por exemplo, questionávamos as salas de cinema do circuito Spcine que têm salas nos territórios a partir dos CEUs [Centros Educacionais Unificados], mas que não têm filme de nenhum realizador do território passando nelas. Então nos perguntávamos: “como pensar nessa gestão em que os próprios realizadores locais têm os seus filmes produzidos ali?” Acho que isso, para mim, mostra um pouco do poder dessa rede que muitas vezes é invisível, porque não é formal. Enfim, temos uma comunicação entre alguns grupos, incluindo a participação de um grupo de cinema e vídeo popular que começou nos anos 2000 e que nos vê hoje e fala: “vamos nos juntar e fazer alguma coisa?” Pessoas que me inspiram muito. Daniel Fagundes [realizador, produtor, diretor de fotografia, educador, poeta e cofundador do coletivo/produtora social Caramuja Pesquisa, Memória e Audiovisual] por exemplo, é uma dessas pessoas que para mim é um grande mestre.

**IM: Vocês acham que o cinema coletivo possibilita experimentações de linguagem, novas formas de fazer roteiro, construir personagens, dirigir, produzir e montar?**

**WA:** Totalmente. A gente acredita centralmente que esse é o futuro do cinema. Eu acho que esse cinema hierárquico está fadado realmente à morte. Acho que o fato da nossa

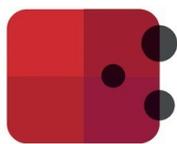
coletiva, das nossas produções, por exemplo, *Perifericú*<sup>2</sup> (2019), ter ganhado muitos prêmios, ter sido exibido em vários festivais, tem muito a ver com o suco desse processo coletivo. Trata-se de um filme que foi dirigido por quatro pessoas, roteirizado por cinco e com direção de fotografia feita por três pessoas. Então, a partir dessas múltiplas visões, a gente chegou num lugar muito coletivo para a história também. Eu acredito que o fato desse filme ter entrado em muitos festivais, o fato de outros realizadores pretos também estarem com seus trabalhos prestigiados em diferentes festivais ao redor do mundo, tem muito a ver com a falta de relevância que esses espaços adquiriram com a ausência dessas pessoas e que agora eles estão tentando correr atrás disso. E não à toa a gente está lá. Mas também com o potencial narrativo dessas histórias. A gente construiu no *Perifericú*, por exemplo, um processo muito coletivo do roteiro e que, no final, foi assinado por cinco pessoas. A gente fazia uma leitura coletiva, porque a gente entendeu que quando você abre a caixinha da sua área para a contribuição de outras pessoas, isso só tem a enriquecer o seu processo. Ao mesmo tempo, sendo esse ou outro filme, as nossas realizações de uma forma geral, são produções periféricas com pessoas de diferentes quebradas, que entendem a quebrada, a periferia enquanto um lugar plural. Então, a quebrada não é uma coisa só. A minha quebrada pode ser uma coisa, a outra quebrada pode ser outra. E a gente também entende que esses espaços abrem para esse tipo de contribuição, de vivência também. Eu acho que só tem a ampliar, no sentido de repertório e no sentido de identificação coletiva com o que se é narrado, sempre reforçando a partir desse ponto de vista das quebradas, das periferias.

**IM: Quando você fala da *Maloka Filmes* e da quebrada, que quebrada é essa? De onde vocês partem quando falam “*Maloka Filmes*”?**

**WA:** Quando fala *Maloka Filmes*, a gente está falando centralmente da Zona Sul de São Paulo, mas também fala de Francisco Morato, que é de onde o Rosa vem. O Nay é do Grajaú, mais especificamente do Jardim São Bernardo, que é uma quebradinha ali dentro do Grajaú; e eu sou do Jardim Ângela, mas eu moro exatamente ali no meio, entre Jardim Ângela, Capão Redondo e Jardim São Luiz. O nosso principal trabalho hoje é tocado nessa região do Jardim São Luiz, Jardim Ângela, Piraporinha; o lado de cá da Represa Guarapiranga, como a gente costuma falar. Especificamente no Jardim São Luiz tem um bairro onde a gente realizou o nosso festival e construiu um espaço que

---

<sup>2</sup> Filme dirigido por Nay Mendl, Rosa Caldeira, Vita Pereira e Sthephany Fernandes, com produção executiva de Well Amorim, soma mais de 30 prêmios em mais de 130 exibições em mostras e festivais nacionais e internacionais.



hoje ganhou vida, o *Ibira Lab*, no Jardim Ibirapuera, que é onde concentra a maior parte das nossas ações e é a nossa sede. Ali encontramos, a partir de um bloco de carnaval que se chama *Bloco do Beco* um espaço aliado para a construção das coisas. Dentro do *Bloco do Beco* fazemos oficina de fotografia e foi de lá que nasceu esse *Ibira Lab*, um espaço de formação continuada de audiovisual dentro do território que a gente impulsionou. Acabou que viemos para Cuba e o pessoal continuou tocando o projeto. Hoje, o *Ibira Lab* vai para sua terceira turma de formação, uma formação de seis meses. A ideia também de estar aqui em Cuba é justamente voltar para esse território e devolver tudo o que estamos aprendendo e fazer com que esse espaço de formação cresça mais no nosso território.

A primeira edição do nosso festival foi feita de forma itinerante no que ficou conhecido, no final dos anos 1990, como Triângulo da Morte, que é o Jardim Ângela Jardim, São Luiz, Capão Redondo. O lugar onde eu nasci e que a gente hoje chama de Triângulo da Vida por conta de tudo que efervesceu nesse território. É o território onde nasceu a Cooperifa, de onde vem [o poeta] Sérgio Vaz, por exemplo, é o território que tem a Noite dos Tambores, que é um espaço super reconhecido também dentro da produção cultural da cidade de São Paulo. Enfim, acho que essa efervescência também vem do Racionais MC's e vem de um monte de referências que fizeram com que esse território, marcado pelo sangue no passado, hoje fosse marcado pela alta produção cultural.

**IM: Pensando no que vocês também agregam ao lugar de onde vieram e onde convivem, acreditam que haja alguma mudança ao contar as próprias histórias?**

**WA:** Com certeza, sim. Partimos de territórios em que muitas vezes as histórias eram contadas pelos noticiários: programa do Datena falando que alguém morreu ou que aconteceu alguma coisa numa favela ali em cima, ali embaixo. Sempre contadas por esse viés da escassez, pelo viés da falta, pelo viés da ausência. Quando você ia para uma entrevista de trabalho, falar que era de algum território periférico era sempre uma questão. Então, a gente começa a contar as próprias histórias e a contar as histórias não no lugar da escassez, porque não existe só isso. Não é que a gente queira romantizar o que acontece na quebrada. É óbvio que existe a violência policial, que existem adversidades, que a desigualdade social está presente fortemente, mas essa não pode ser a única narrativa. E, de fato, não é a única história que acontece no território. Quando a gente começa a contar as nossas próprias histórias, eu acredito que a gente passa a se orgulhar dos nossos territórios e começa a entender que a nossa

história é sim passível de ser um filme. Porque acreditamos que a nossa vida é muito cotidiana, não é uma vida interessante. Mas não é interessante para quem? Quem determinou quais são as histórias interessantes ou não? Talvez seja só a pessoa que está contando a partir do seu ponto de vista. Então, eu acredito que influencia nesse processo de autorreconhecimento, de construção de identidade periférica num lugar positivo, como também acho que possibilita você se enxergar em outros lugares.

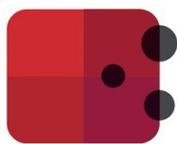
Quando criamos os nossos filmes, gostamos muito de brincar com a imaginação. Com a imaginação, porque a gente acredita que, enfim, quase todos os nossos filmes são com personagens trans, por exemplo, como personagens principais. A expectativa de vida de uma pessoa trans no Brasil, até pouco tempo, era de 35 anos. E, quando falamos de mulheres negras, trans, por exemplo, cai para 28 anos. Então, quando a gente tem um filme que mostra uma perspectiva de família trans ou um filme que mostra uma pessoa trans mais velha, também estamos possibilitando um imaginário de futuro, de envelhecimento, de vida. Até pouco tempo atrás, eu mesmo não conseguia me enxergar com 50 anos, 40 anos, e agora eu estou com 29 anos. Assim como agora eu tenho uma perspectiva de futuro, eu acredito muito que esse cinema que fazemos também seja para possibilitar um imaginário futuro. Quando exibimos nosso filme na quebrada, as pessoas vêm e falam: “nossa, talvez eu possa fazer isso também, trabalhar no cinema, ou talvez eu possa fazer isso a partir do que está acontecendo na história do filme”. Acredito que quando você consegue se imaginar no futuro, quando você consegue ter uma perspectiva, é isso que te faz caminhar no dia a dia. Em um mundo que está destruído por um monte de transtorno mental, eu acredito que isso seja muito potente.

**IM: Vocês acham que a representação e a diversidade de corpos e vivências presentes nas produções de vocês contemplam as pessoas que acessam os filmes?**

**WA:** Eu acredito que sim, porque costumamos dizer que fazemos uma distribuição mais focada nessa ideia de cinema de impacto. Também entendemos a importância de estar em espaços de grandes festivais, como Berlinale ou Sundance, enfim, de acessar esses lugares para fazer essa disputa. Mas a gente distribui principalmente no cineclube, nos territórios, que é onde as pessoas se enxergam. Eu lembro que, nas exposições que eu faço do *Raízes*<sup>3</sup> (2019), meu primeiro longa-metragem, as pessoas sempre costumam

---

<sup>3</sup> Filme dirigido por Well Amorim e Simone Nascimento, com direção de fotografia de Nay Mendl,



falar: “Nossa, me identifiquei porque eu também não conhecia a história da minha mãe e do meu pai”. Acho que o que mais nos fortalece a continuar fazendo é essa identificação das pessoas. Quando exibimos o *Perifericú* num território periférico, é muito comum a galera falar: “Nossa, quando comecei a assistir o filme parecia a minha roda de amigos. A gente faz a mesma coisa: a gente pega o trem igual, a gente vai para um rolê parecido”. Eu sinto que, nesse sentido, tem um lugar de autoidentificação sim, que para a gente é fundamental. A partir do momento em que não acessarmos essas pessoas ou elas não se identificarem com os filmes, a gente precisa parar de fazer filme e repensar o que estamos fazendo.

A gente parte muito dessa ideia de democratizar o acesso ao cinema. O nosso festival aconteceu na quebrada, com uma tela de cinema em cima de uma laje. Ao mesmo tempo em que queremos estar em festivais, também queremos seguir fazendo cineclube, seguir fortalecendo essa rede nos lugares em que não têm salas de cinema. Por isso, a gente precisa continuar sendo acessível, desde a identificação de quem está na frente da tela até os espaços de exibição dos nossos filmes. Isso é importante para a gente.

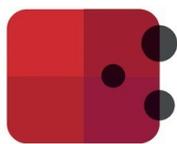
**IM: Como veem o futuro desse cinema ou desses cinemas? Pensando que eles são plurais, podendo ser periféricos, de garagem, coletivos, enfim, tendo tantas denominações? Vocês acreditam que eles continuam a dominar pautas de festivais nacionais e internacionais?**

**WA:** Eu acredito que esse é o futuro. Lembro que, em 2020, a gente foi para o Festival de Tiradentes com o *Perifericú* e, se não me engano, tinha uma porcentagem de 70% dos realizadores com filmes no festival que eram negros. O que é um contraste muito grande se você pega as sessões anteriores. Talvez a de 2019 já tinha um contraste grande no número de realizadores negros, periféricos e trans. Acho que a gente está vendo uma crescente da relevância dessas narrativas, da importância.

Primeiro, que o Brasil é um país de população negra: mais de 55% da população é negra. E é muito estranho você seguir com uma indústria, com esse mercado produzindo e financiando narrativas em que esses corpos não estão presentes. A gente chegou no momento em que as pessoas falaram: “Basta.” Histórias que não têm pessoas parecidas comigo ou histórias que sequer falam de uma realidade em que eu acredito estão

---

premiado e exibido em vários festivais e mostras nacionais e internacionais.



perdendo a sua relevância. Acho que em nenhum momento esse espaço foi concedido: a gente disputou isso e foi com o pé na porta mesmo. A gente continuou produzindo da forma que a gente conseguia produzir e agora a gente está recebendo mais financiamento. Você agora vê uma novela da Globo só com pessoas negras, com diretores negros. Existe um programa da Globo de inserção de pessoas negras e indígenas nas áreas de roteiro interna, porque eles sabem que, se não renovarem, vão cair no esquecimento e outras pessoas vão, em outras plataformas, outros veículos, outros oligopólios da comunicação, se apropriar disso. Acredito que tem esse grande desafio, nosso também, de não ser cooptado por esse processo e de, ao mesmo tempo, ter as nossas narrativas na Globo – mas pensar sempre: “o quanto a Globo, de fato, se importa com o fim do genocídio da população negra?”

Quanto ao futuro, sinto que chegamos num patamar em que precisamos que o poder público comece, de alguma forma, a dar espaço para essas produtoras crescerem. E aí eu estou falando de política pública, de acesso ao Fundo Setorial. O Fundo Setorial do Audiovisual, que é um dinheiro ainda pouco acessado por nós de uma forma geral. Eu, Nay e Rosa, do *Maloka Filmes*, temos um projeto de longa-metragem que é o desenvolvimento desse filme: *Um Bom Lugar*. A gente tentou se inscrever agora, por exemplo, na (Lei) Paulo Gustavo, para ser contemplado no edital de R\$ 4 milhões para produzir esse longa. Só que, para se inscrever nesse edital, é preciso ter o CNPJ cadastrado na Ancine há cinco anos. A gente tem um CNPJ, mas não tem cinco anos de Ancine. Na própria classificação, como acontece no Fundo Setorial, quando você olha as produtoras que foram selecionadas, acaba sendo mais do mesmo. É um dinheiro que acaba girando entre esses poderosos.

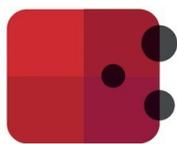
Eu enxergo esse cinema que a gente faz como um cinema que, em algum momento, vai acessar esse dinheiro. Mas a gente ainda depende muito de uma união, mas também de um poder público que tenha esse olhar. A cada eleição que passa, temos mais representantes parecidos com a gente nesse poder público, mas é impossível, por exemplo, negar que os quatro anos de [Jair] Bolsonaro foram quatro anos de retrocesso para esse cinema que a gente faz. É impossível negar que quando tem figuras como o próprio Bolsonaro, narrativas LGBT dificilmente são aprovadas em editais federais. Sinto que é uma engrenagem que vai seguir caminhando, porque o cinema periférico sempre existiu, independente de financiamento ou não; a gente acaba sempre produzindo. Mas para chegar nesse outro patamar, precisa ter esse alinhamento maior com o poder público, com as políticas públicas. Sinto que, de alguma forma, a gente já vem impondo coisas bem importantes. Por exemplo, a gente começou a fazer cineclube em 2015 e,

em 2018, a Spcine decidiu fazer um programa e fortalecer cineclubes nas Casas de Cultura. E foi uma coisa muito doida, porque a gente começou o cineclube em 2015, e, no final de 2017, a gente foi expulso da Casa de Cultura de M'Boi Mirim, onde a gente fazia esse cineclube. O gestor da Casa de Cultura disse que a agenda estava fechada até o final do ano e que só no ano seguinte poderíamos voltar. A gente entendeu isso como um recado para ir embora da Casa de Cultura e fazer em um outro território. A Spcine já vinha identificando esse ponto a partir da nossa atuação, pois a gente tinha participado de outras reuniões para falar da importância de fortalecer cineclubes. Para a gente, inclusive, não era nem preciso criar um programa de cineclube como funciona hoje, em que a Spcine contrata um agente cineclubista que trabalha numa casa de cultura, ou numa biblioteca, ou no espaço cultural da Prefeitura, programando filmes licenciados por ela. A gente acreditava muito nos coletivos que já atuam no território. Então, por que não entregar o dinheiro para esses coletivos?

Em 2018 vem essa proposta de cineclube. Abriam um processo de seleção, no qual eu e o Rosa nos inscrevemos e fomos selecionados para ser agentes cineclubistas dos nossos territórios. E justamente o lugar em que eu fui atuar foi a Casa de Cultura de M'Boi Mirim. Só que é muito doido, né? Eu, enquanto coletivo não podia fazer cineclube, mas quando cheguei com o poder público, com a Spcine, em uma reunião com a superintendente da Spcine e com a mesma coordenadora da casa que tinha me negado o espaço para fazer cineclube, o espaço foi aberto. Ou seja, quando você chega com o poder público olhando para isso, é outro poder. A gente enquanto coletivo, mesmo dentro desses espaços de micropoder, mesmo dentro do território, ainda é bem difícil. Falei isso para exemplificar como eu acho que esse cinema, um cinema do futuro, vai impactar as políticas públicas. Porque a gente está propondo soluções inovadoras para o acesso ao cinema. Mas o que a gente ainda precisa acessar é esse outro lugar do dinheiro, das grandes produções. É muito legal fazer curta-metragem, é muito legal produzir, ainda que não se tenha muito dinheiro, mas a gente também quer produzir com grana, com condições de pagar dignamente as pessoas, de ter uma grande estrutura no território.

**IM: Pegando o gancho, qual é atualmente a forma de financiamento das produções do coletivo?**

**WA:** Hoje, basicamente, a gente vive uma vida de escrever edital. A gente está aqui em Cuba e não se sente só estudando, porque estamos o tempo todo escrevendo projeto. Abriu edital, a gente manda, porque é essa forma que a gente consegue se manter.



Conseguimos ser contemplados em alguns editais no ano passado e no ano retrasado, todos da Spcine. Acho que tem questões ali que se pode discutir, mas com o papel da Viviane Ferreira<sup>4</sup> à frente, a instituição tem tido um olhar muito importante. A gente acessou, por exemplo, um edital de produção de desenvolvimento de longa-metragem e um edital de desenvolvimento de obra seriada. Tendo o *Perifericú* como um episódio piloto de uma obra seriada e *Um Bom Lugar* como uma experiência do que seria esse longa-metragem que também estamos desenvolvendo. Além disso, acessamos o edital de curtas-metragens. Agora, estamos entendendo quais as outras formas de financiamento, como financiamentos internacionais, que também podemos postular. Vai para um outro patamar e essa é uma abertura de horizonte que só é possível com acesso, com política pública.

A gente, nesse momento, aqui na escola de Cuba, tem uma bolsa. Quando eu passei para estudar nessa escola, na entrevista eu falei que tinha todo dinheiro, pois eu sabia que seria eliminatório, mas eu não tinha nada. Então, eu abri uma vaquinha e consegui pagar o primeiro semestre. Agora que voltou o governo Lula, voltaram as bolsas do MinC para o curso regular da EICTV. Então, temos uma bolsa de R\$ 40 mil que custeia o ano letivo. Pagamos 6 mil euros por ano. Esse valor paga o ano letivo, mais a sua passagem de volta para o Brasil. Ao mesmo tempo é isso: conseguir visualizar essas outras formas de financiamento só foi possível porque eu estava aqui, porque eu cheguei nesse lugar e, de alguma forma, quando eu estava no Brasil, acessei política pública também. Eu me graduei, sou formado em Jornalismo a partir do ProUni (Programa Universidade para Todos), que é uma política pública.

O que a Spcine faz hoje, com todas as contradições que a própria Spcine tem, de ser essa empresa da cidade de São Paulo, tem sido uma referência muito importante para uma boa execução de política de ação afirmativa. Por exemplo, a Spcine criou essa rede afirmativa de pessoas que já ganharam edital, de pessoas que foram agentes cineclubistas ou que já participaram de algum processo de formação com eles; voltado para pessoas pretas, pessoas indígenas, pessoas trans, pessoas LGBT's e das periferias. Essas pessoas são inseridas nesses espaços de mercado internacional. Agora está tendo um festival na França em que tem uma comitiva da Spcine, com pessoas das periferias representando o Brasil. O fato de essas pessoas conseguirem acessar outros espaços traz para a atuação delas e até para a busca de financiamento

---

<sup>4</sup> Viviane Ferreira exerceu o cargo de presidente da Spcine de fevereiro de 2021 a fevereiro de 2024. Sua sucessora, Lyara Oliveira, assumiu a presidência em 27 de fevereiro de 2024.

para os projetos uma outra possibilidade, uma perspectiva de horizonte. E isso não é possível sem política pública.

O cinema é um espaço muito elitista, e se você não pensa em processos de formação e ensino público, é impossível conseguir acessar esse lugar e se manter. É importante acessar, mas é importante também se aprimorar, conseguir cada vez mais adentrar outros espaços. Mas ainda falta muito para as políticas públicas olharem para essas “corpas”, para as nossas produções, financiar as nossas existências, pensando, inclusive, em outras formas de existência. Quando a gente pensa no fundo setorial e olha todo o ranqueamento de produtoras, se pergunta: como uma produtora que não tem longa que já circulou no circuito comercial vai pontuar para conseguir ser contemplado no fundo setorial? Mesmo tendo políticas de cotas, como consegue? Eu acho que ainda falta uma abertura para acessar esses espaços, esse dinheiro. Mas, de uma forma geral, a gente tem disputado esses espaços. Essa bolsa da qual eu falei só foi possível porque a atual Secretária do Audiovisual, que é a Joelma (Oliveira Gonzaga), é ex-aluna da escola de Cuba. Ela estudou aqui e foi da geração que perdeu a bolsa, porque em 2017, no governo de Michel Temer, a bolsa foi cortada e os alunos tiveram que dar seus corres para conseguir financiar o fim dos estudos. Alguém que passou por essa situação consegue identificar a necessidade dessa política pública e de esse dinheiro chegar.

**IM: Qual seria a política pública ideal que abarcasse esses cinemas - o coletivo, independente, de guerrilha e tantos outros?**

**WA:** Dificil falar de uma só. Precisaria de uma cadeia que pense na produção, mas também na distribuição e na manutenção desses coletivos. Pense na existência deles enquanto coletivos que precisam continuar produzindo e vivendo só da coletiva. Mas eu acho que esse gargalo de produção é ainda a grande questão. Seria uma política pública que desse conta de financiar as produções periféricas, mas que também fosse construída sem grandes códigos, sabe? Seja com editais mais acessíveis, que se possa chegar nas entrelinhas. Porque muita gente não consegue entender o que o edital está pedindo. Acho que tem uma necessidade de decodificar e tornar mais fácil e acessível a própria linguagem do edital. E segundo, seja com financiamento. Tem um programa que eu acho que é um bom exemplo do que poderia ser, que é o Programa VAI<sup>5</sup>. Só

---

<sup>5</sup> O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado em 2003 para apoiar

que não dá para a gente continuar enquanto coletivo da periferia, usando o VAI para produzir cinema. Ele é um programa superimportante e a gente pode produzir filme com ele, mas a gente precisa de um VAI que seja do audiovisual. E aí, eu estou falando não só voltado para curtas-metragens ou pequenas produções, como é o caso do VAI, que é um edital de até R\$ 100 mil, mas para longas-metragens também. Porque como uma produtora de periferia consegue produzir um longa-metragem hoje? Provavelmente irá pegar vários dinheiros para produzir com baixo orçamento, porque não consegue acessar esses grandes dinheiros. Sinto que tem essa lacuna de produção, que é muito importante, mas também acrescento distribuição, fundamental para a gente produzir, ter espaços de exibição e acesso ao circuito comercial. Como que a gente faz com que os nossos filmes continuem girando?

O que eu falei das salas da Spcine nos CEUs, por exemplo, poderia ser uma política pública superinteressante para os territórios, entregar para as coletivas dos próprios territórios a gestão e a programação dessas salas de cinema, que são salas boas. E na distribuição eu incluiria mais dois pontos: o primeiro é a própria manutenção da existência dessas coletivas. Não dá para a gente ficar só vivendo de edital. É preciso entender como essas coletivas se mantêm nos períodos em que não são contemplados em algum edital ou estão pensando os projetos. Porque você trabalha de graça enquanto pensa todo projeto e desenvolve o roteiro. É um tempo em que ou você está no seu trabalho de segunda a sexta e, à noite, você escreve, ou no final de semana. É um tempo que não é contemplado. Então, que seja também financiado esse nosso tempo de pensar nos nossos projetos. Que exista uma política pública que consiga dar conta dessa demanda. A outra lacuna que, para mim, fecha um pouco esse ciclo é a formação. Como a gente consegue proporcionar espaços de formação para as periferias? É um pouco nossa busca enquanto coletivo, através do festival que a gente constrói e o *Ibira Lab*. Lembrando que eu estou me referindo a esse contexto do Sudeste e que talvez a minha fala não contemple outros territórios do Brasil: o Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Ainda assim, é uma fala a partir de um lugar marginal dentro do cinema.

---

financeiramente coletivos culturais da cidade de São Paulo, principalmente de regiões com precariedade de recursos e equipamentos culturais. Organizados sob duas modalidades, contempla grupos de jovens iniciantes e grupos de jovens e adultos com experiência comprovada de no mínimo 2 anos (SPCultura, 2024).

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Referência:**

BARBERO, Jesús Martín. Novas visibilidades políticas da cidade e visualidades narrativas da violência, **MATRIZES**, 1(1), 27-39, 2007.

SPCultura. Prefeitura de São Paulo. Disponível em:  
<https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/679/>. Acesso em: 25 fev. 2024

Recebido em: 14/03/2024 | Aceito em: 03/06/2024