

Mediações Cinematográficas e Autopercepção do Realizador em “Construindo a Quarta Parede”¹

Carlos Rodrigo Diehl²;
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS

RESUMO

Este artigo examina as relações de poder no cinema através das produções periféricas, analisando o 'cinema de quebrada' e o 'cinema de bordas' à luz da Teoria das Mediações (Martín-Barbero). Centra-se no caso do cineasta amador Celso Marques (Dourados/MS) e no documentário Construindo a Quarta Parede (Bruno Augusto, 2024), que revela como a apropriação da linguagem cinematográfica desafia hierarquias artísticas. Demonstra-se como essa relação entre produção independente e amadora potencializa a autorrepresentação e a ressignificação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de bordas; recepção; mediações; cinema amador; periférico.

INTRODUÇÃO

O cinema, como parte integrante da "indústria cultural", concentra poder nas mãos de grandes estúdios e corporações cinematográficas, o que limita a diversidade de vozes e perspectivas disponibilizadas em suas criações. Suas narrativas contribuem para moldar a sociedade e influenciam em como percebemos a realidade, seja ela histórica, política ou social. Os estudos sobre o cinema devem levar em conta como ele contribui para a construção da ideologia e das identidades coletivas.

Presenciamos atualmente o momento em que essa cultura chega aos formatos do cinema e do vídeo. “Cinema de quebrada”, “vídeo comunitário”, “vídeo popular”, “vídeo periférico” e “vídeo militante” são algumas das maneiras pelas quais produtores e pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas de diferentes modos de atuação. (VICENTE e STÜCKER, 2014, p.16)

Apesar do fazer cinema ser um ofício caro, temos vários exemplos no Brasil, América Latina e em diversos cantos do mundo, de pessoas que, sem tantos recursos, resolveram fazer cinema, da forma que podiam e com os meios que possuíam, movidas por uma vontade para a arte, uma vontade de se expressarem e de se verem representadas na grande tela. Com a popularização de equipamentos de gravação e edição digital, na virada do século XX para o XXI, a produção audiovisual ficou mais barata do que foi até então. Indivíduos, coletivos, comunidades, ONGS e a “quebrada” passaram a se organizar para produzir audiovisual, como forma de expressão de suas identidades e realidades. A Unesco coloca, desde a década de 1990, o cinema como motor para o desenvolvimento humano e sustentável, respeito à diferença e tolerância entre os povos (PERÉZ DE CUELLÁR, 1997).

¹ Exemplo: Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Estudos de Recepção e Usos Sociais das Mídias, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 20 a 22 de maio de 2025.

² Estudante do Doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e-mail: carlos.diehl@ufms.br.

Festivais, mostras, simpósios, livros e revistas sobre esse tipo de cinema periférico que tem se difundido pelo Brasil e pelo mundo. A ideia tem sido equilibrar, ou estender, o acesso ao mercado de bens culturais, através da diversidade, visto que existe uma forte desigualdade e concentração dos meios de produção audiovisuais nas mãos de poucos.

Numa entrevista à CINUSP, Renato Cândido e Renata Martins (2014), falam que na primeira década dos anos 2000 diversas cidades tiveram movimentos de cinema periférico, e uma das vertentes foi o cinema da quebrada.

Fruto correlato das diversas manifestações culturais de periferia – como os saraus de poesia, o rap, as rodas de samba, dentre outros –, o cinema de quebrada teve, e ainda tem, na região metropolitana de São Paulo diversos protagonistas. Vale lembrar aqui: Vanice e Eder do Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo (Parada de Taipas); Cláudio Tio Pac e Kelly Alves (Cidade Tiradentes); Fernando Solidade e Daniel Fagundes (Núcleo de Comunicação Alternativa), Peu Pereira e David Alves (Arte na Periferia) ou mesmo Juliana Santos, Rogério Pixote e Renato Candido (CineBecos). Além disso, coletivos de cinema de quebrada se destacaram como o Cine Favela (Heliópolis), Cine Clube Zagaia (Carapicuíba), Cinescadão (Jardim Peri), Cine Campinho (Guaianazes), Perifacine (Sapopemba), dentre outros. (Cândido; Martins, 2014, p.181).

Esses produtores são frutos das políticas de ampliação ao acesso ao ensino superior, são geralmente os primeiros de suas famílias a cursarem uma faculdade, e expressariam uma demanda de autorrepresentação que o cinema e a TV absorvem, por serem baseados na representação padrão da branquitude e heteronormatividade. Hoje em dia esses cineastas cresceram profissionalmente no setor do audiovisual, mas a maioria ainda destaca a dificuldade de migrarem para o *Cinema do Centro*, de terem suas narrativas e identidades reconhecidas e que, ainda, é necessário muita disputa política, “audiovisualmente” falando.

MATO GROSSO DO SUL, A PERIFERIA DO CINEMA

Mato Grosso do Sul vive uma situação de periferia em se tratando de cinema profissional, ou *Cinema do Centro*. É um dos estados que menos produz de forma profissional, um dos estados que menos têm suas imagens, suas histórias e sua identidade representadas. Em 2024 foram apenas 7 CPBs (Certificados de Produtos Brasileiros) emitidos pela Ancine - Agência Nacional de Cinema - para a produção do estado, figurando em 22º lugar entre as 26 unidades da federação que tiveram produções registradas (ANCINE 2025). A difusão do audiovisual tem acontecido de forma lenta, a produção é feita por um pequeno grupo de pessoas, que embora sem grandes investimentos e meios de produção para tal, são de classe média, e possuem formação profissional em comunicação e áreas afins, sendo quase toda essa produção financiada através de leis de fomento e incentivo à produção. Apenas nos últimos 20 anos temos visto coletivos audiovisuais indígenas se organizando, coletivos hip hop e coletivos artísticos de cidades do interior.

O conceito de periferia, no Brasil, é amplo, pois a periferia e o periférico não são unos. Somos periféricos em relação ao cinema profissional, mas, em relação ao cinema da periferia, ao cinema da quebrada, feito por quem não possui formação técnica e profissional no setor, nem conta com formas de fomento, o que somos? Nosso cinema periférico também tem se mostrado periférico em relação aos grandes centros, tanto em organização e acesso aos meios de produção, quanto às formas de exibição. Assim sendo, o que tem de comum com os outros cinemas periféricos e o que move essa periferia, em particular, a fazer cinema?

No meio dessas produções periféricas, podemos destacar um conjunto de filmes amadores, produzidos e distribuídos localmente, que se utilizam dos formatos de gênero

do cinema comercial, como terror e ação, que Lyra e Santana (2006) chamaram de Cinema de Bordas.

Entre as produções periféricas, é importante destacar um conjunto de filmes presentes em territórios à margem, impulsionados pelo vídeo e pelo digital, distribuídos localmente e com temáticas que emulam os grandes gêneros fílmicos, como a ação, o horror e o musical. Essas obras, distantes dos grandes centros e que não chegam nem a figurar como uma produção "independente", foi analisada mais atentamente por um grupo de pesquisadores que deram a elas o título de "cinema de bordas" (com sua gênese na obra homônima organizada por Bernadette Lyra e Gelson Santana em 2006). São filmes que se situam "quase sempre às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos da arte" (Lyra, 2009, p. 33), e mesmo distante de um cinema de periferia como empregado usualmente para aquelas obras produzidas à margem dos modos tradicionais de realização e circulação. (Sousa, 2022, p. 89).

Um desses exemplos vem de Dourados, no Mato Grosso do Sul, onde um pedreiro, chamado Celso Marques, se aventurou em fazer cinema. Juntando amigos, familiares e colegas de trabalho, realizou 16 filmes que misturavam seu cotidiano, sua história de vida e fatos que aconteciam em sua região.

Essa trajetória singular, acabou virando o documentário *Construindo a Quarta Parede* (2024), do produtor audiovisual douradense Bruno Augusto. O filme é caracterizado como um documentário participativo, ou seja, enfatiza a interação do cineasta e o tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outra forma de envolvimento mais direto. Nesse tipo de documentário, o cineasta assume uma postura mais presente na construção da narrativa do documentário, seja realizando as entrevistas e conversando com o seu "tema", ou mesmo sendo filmado e fazendo a locução do filme.

Em seu livro "Introdução ao Documentário", Bill Nichols (2005), fala em etnografia participativa, ou seja, a importância dos participantes do documentário se engajarem com seus objetos como forma de dar voz a comunidades e grupos marginalizados, suas próprias perspectivas, experiências e interpretações da realidade, se combinam com as do retratado, criando uma abordagem mais integrada e rica. O pesquisador tem consciência de seus vieses, suas posições ideológicas e como isso influencia na pesquisa, na comunidade envolvida e também do processo contrário, de influência do pesquisado sobre o pesquisador, podendo gerar ações conjuntas futuras, ativismo e trabalho comunitário.

No filme, Bruno investiga a produção de Celso Marques, um pedreiro, que decidiu fazer filmes, mesmo sem saber nada de cinema ou produção, apenas com sua gramática audiovisual. Ao mesmo tempo em que conta a trajetória e a paixão do cineasta amador pelo cinema, Bruno compara sua trajetória com a de Celso, e analisa como ele mesmo é dependente de um saber especializado, de uma equipe com todo know-how em produção audiovisual e de financiamento para conseguir produzir, enquanto o outro depende apenas de sua vontade de fazer cinema e faz com os meios e as poucas ferramentas que possui, mesmo sem, supostamente, saber direito o que está fazendo, mas levado pelo querer fazer, por que essa é sua forma de escrever, de falar, ou como o próprio Marques diz, de existir.

Acreditamos que nos seus filmes, Marques, utiliza as imagens da cultura da mídia para reinventar as tradições e a própria cultura. Realiza a recepção localizada dos produtos midiáticos globais, e em um processo criativo, ressignifica essas representações para atender às próprias necessidades de representação.

Entender esse processo é perceber como as imagens do *cinema mainstream* são ressignificadas para representar a realidade que vive o cineasta e como essa realidade é ficcionalizada para expressar sua necessidade de representação. Embora pareça haver uma imitação dos gêneros cinematográficos, os cineastas de borda desenvolvem um

processo criativo próprio, no qual o senso crítico aparece na forma e no texto, nas entrelinhas, dessas produções percebe-se a representação crítica dos problemas e dos anseios dessa parcela da população.

Embora o cinema hegemônico pareça atravessar e distorcer a visão que essas pessoas têm da realidade e de si mesmas, a cultura da mídia abre também espaço para uma interpretação crítica da realidade, confrontando valores e fornecendo elementos para a inserção da cultura popular dentro da cultura mais significativa da atualidade, que é a cultura midiática.

A BORDA INFLUENCIANDO O CENTRO

Este trabalho propõe analisar o documentário “Construindo a Quarta Parede” a partir da Teoria das Mediações (Martín-Barbero, 2003), investigando como o cineasta Bruno Augusto percebe essa negociação entre a recepção do cinema tradicional e a resignificação em um novo cinema popular e como ele foi influenciado pelos filmes, pela forma de produção e pela persona de Celso Marques e como essa relação afetou sua autopercepção como realizador cinematográfico. O estudo parte do pressuposto de que a produção audiovisual não é um ato isolado, mas um processo mediado por trocas culturais, identitárias e tecnológicas, conforme propõem os estudos de recepção em sua vertente culturalista (Hall, 2003; Morley, 1992).

Através da análise fílmica do documentário, articulado com entrevistas e depoimentos de Bruno Augusto sobre o processo criativo, iremos examinar como o encontro entre os cineastas resignifica as noções de autoria e representação do popular e como a mediação do olhar e as negociações de sentido operam na subjetividade do realizador. Jesús Martín-Barbero (2004) argumenta que a burguesia impôs sua linguagem como a linguagem dos meios, pois ela possibilita uma forma mais sofisticada de colonização, em que a dominação não seria vista como uma opressão e sim como uma libertação, o desejo das massas é amordaçado e virado contra elas.

Apesar de toda essa rede de dominação que se engendra através dos meios de comunicação de modo geral, os mecanismos de simbolização das massas, dos “culturalmente pobres” são perpassados por uma complexa rede de hábitos mentais e resíduos culturais profundos que sob os instrumentos expressivos das culturas dominantes traçam seus próprios caminhos, transformando os sentidos das expressões e conteúdos, e através desses “ruídos” os oprimidos se expressam.

Martín-Barbero argumenta que é preciso uma leitura intertextual das mídias para conseguirmos sair do estágio do espelho em que nos reconhecemos pelas imagens-objetos e que passemos a nos reconhecer enquanto sujeitos e sociedade. O estudo do cinema serve para analisar essas dinâmicas do poder, analisando como os filmes podem servir para manter ou questionar o status-quo.

Para entender os “efeitos” da recepção de produtos midiáticos estrangeiros dentro de uma determinada cultura e suas possíveis consequências, tanto Martín-Barbero, quanto Williams (2011), buscam fazer uma crítica da pesquisa comunicacional, propondo um diálogo entre a teoria crítica, o feminismo, a psicologia, a ciência política, o marxismo, o estruturalismo, os estudos culturais e estudos de recepção e igualmente fazendo a crítica dessas abordagens. Seria necessário abandonar as abordagens teóricas importadas e construir modelos próprios que dessem conta da forma com que se constitui o imaginário, o simbólico, o ideológico, o social, a cultura local e seus conflitos internos. Tudo isso interfere na recepção midiática e na forma com que esses conteúdos são resignificados e utilizados no cotidiano, não cabendo afirmar que a recepção é passiva, pois ela é mediada por diversos fatores subjetivos e sociais. Analisar esses filmes de ficção e esse documentário é uma forma de entender como e o quanto dessas imagens da mídia

hegemônica são assimiladas, processadas e recicladas, e de que forma elas são apropriadas e ressignificadas dentro do contexto local, e como essas populações utilizam os meios de produção de comunicação quando tem acesso a eles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que ao entrar em contato com os filmes de Celso Marques, Bruno Augusto: reavalia sua posição como realizador, questiona as hierarquias artísticas que colocam o cinema que ele faz como superior ao cinema do cineasta pedreiro e ressignifica sua própria trajetória. Se antes ele via o cinema como técnica, linguagem formal e artística, Celso o lembra de que o cinema também é expressão popular. Bruno Augusto, ao retratá-lo, reavalia seu lugar de fala, como um cineasta com formação acadêmica pode representar e não se apropriar de uma narrativa popular. O documentário torna-se um espaço de negociação identitária.

REFERÊNCIAS

ANCINE. **Painel da Produção Audiovisual Brasileira**. Brasília. Publicado em 15/08/2024. Atualizado em 02/01/2025. Disponível em: <[https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis %20Interativos/painel-da-producao-audiovisual-brasileira](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis_%20Interativos/painel-da-producao-audiovisual-brasileira)>. Acesso em: 17 jan. 2025.

CANDIDO, Renato; Martins, Renata. Entrevista. In: VICENTE, Wilq. (org.). **QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014. p 181.

CONSTRUINDO a quarta parede. Direção: **Bruno Augusto**. Produção: **Produtora Marques**. Brasil, 2024.

HALL, Stuart. **Codificação e decodificação**. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Cultura e meios de comunicação de massa**. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 307-317.

LYRA, B. & SANTANA, G. (Orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Coleção Comunicação Contemporânea. Tradução: Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 192 p.

MORLEY, David. **Television, audiences and cultural studies**. London: Routledge, 1992.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005

PÉREZ DE CUÉLLAR, Javier. **Nossa diversidade criadora**: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Unesco Brasília/Papirus. 1997. Disponível em : <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000129882?posInSet=7&queryId=6d029346-6516-4d18-be67-e39002d43dec>>. Acesso em: 14 jan. 2025.

SOUSA, Eduardo Paschoal de. **O cinema brasileiro como ferramenta do político: ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a 2018** / Eduardo Paschoal de Sousa; orientadora, Rosana de Lima Soares. São Paulo, 2022. 404 p. 89

VICENTE, Wilq; STÜCKER, Ana. **O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política**. In: VICENTE, Wilq. (org.). QUEBRADA? Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/USP, 2014. 248.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.