

Ester Marçal Férr
UNILA / UNICAMP
Foz do Iguaçu, PR, Brasil

O ESPAÇO REAL NA CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO DE *PERIFERICU*: COMUNIDADE, ESTÉTICA E RESISTÊNCIA DA NEGRITUDE *QUEER* PERIFÉRICA

EL ESPACIO REAL EM LA CONSTRUCCIÓN DEL GUIÓN *PERIFERICU*: COMUNIDAD, ESTÉTICA Y RESISTENCIA DE LA NEGRITUD PERIFÉRICA *QUEER*

RESUMO

O artigo tem como objetivo observar de que maneiras o espaço é construído no roteiro do curta metragem *Perifericu* (2019), examinando as dimensões das personagens e de seus afetos reveladas pelos corpos negros *queers* em movimento pela metrópole paulistana. Através da crítica de processo proposta por Cecília Salles (2016, 2004), o artigo analisa as etapas de pesquisa e escritura do roteiro do filme até a sua construção fílmica, dialogando com os conceitos de espaço (MASSEY, 2008) e de dimensão háptica do cinema (BRUNO, 2002).

Palavras-chave: roteiro; processo criativo; espaço urbano.

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo observar las formas en que se construye el espacio en el guión del cortometraje *Perifericu* (2019), examinando las dimensiones de los personajes y sus afectos revelados por los cuerpos negros *queer* en movimiento en la metrópoli de São Paulo. A través de la crítica de procesos propuesta por Cecília Salles (2016, 2004), el artículo analiza las etapas de investigación y escritura del guión de la película hasta su construcción fílmica, dialogando con los conceptos de espacio (MASSEY, 2008) y la dimensión háptica del cine (BRUNO, 2002).

Palabras Clave: guión; proceso creativo; espacio urbano.

Recebido: 15/03/2021 / Aprovado: 02/10/2021

Como citar: FÉRR, Ester Marçal. O Espaço Real na Construção do Roteiro de *Perifericu*: comunidade, estética e resistência. Revista GEMINIS, v. 12, n. 2, p. 146-159, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

1. INTRODUÇÃO

“A cabeça pensa onde os pés podem pisar” (AS PESSOAS..., 2020). A frase é de Rosa Caldeira, um dos diretores de *Perifericu* (2019), curta metragem de ficção, vencedor de mais de 30 prêmios em mais de 90 festivais e mostras nacionais e internacionais onde foi exibido. Além de Rosa, assinam a direção Nay Mendl, Stheffany Fernanda e Vita Pereira. No quarteto de direção, três são pessoas transsexuais.

Perifericu é uma produção da Maloka Filmes, coletivo formado por Rosa, Nay e Wellington Amorim. Atuando na periferia do extremo sul da cidade de São Paulo, o grupo tem como missão transformar o território através do audiovisual feito de forma comunitária. Além do curta, o coletivo estreou em 2020, na Mostra de Cinema de Tiradentes, o longa-metragem *Raízes* (2020). Atuam ainda na distribuição de filmes em cineclubes comunitários e produções de eventos.

Realizamos audiovisual comunitário nas periferias de São Paulo, uma forma de produção que transforma o território e moradores em cúmplices do processo de filmagem. Acreditamos na coletividade favelada como tecnologia social de transformação da sociedade (TRÊS..., 2020).

Em *Perifericu*, as jovens Denise e Luz vivem com suas famílias na Ilha do Bororé, bairro do Grajaú, periferia sul da cidade de São Paulo. Luz (interpretada por Vita Pereira, atriz, roteirista e codiretora do curta) é uma travesti que nasceu em um lar cristão- evangélico. Denise (Ingrid Martins) é uma mulher lésbica que não performa a feminilidade. Entre o cotidiano no bairro periférico e o acesso ao centro da cidade, os afetos e estratégias de sobrevivência dos corpos negros *queer* emergem.

Ao falar sobre os conceitos de afroperspectivismo e estéticas das resistências, Gilberto Sobrinho (2020) inclui *Perifericu* no grupo recente de filmes de realizadores negros LGBTQ¹ que “articulam narrativas e experiências poéticas até recentemente alheias à cinematografia brasileira”, e denomina-os como “cinema da negritude *queer*” (SOBRINHO, 2020, p.154).

O cinema da negritude *queer* oferece-se como possibilidade de compreensão de um universo particular de filmes, marcados pela experiência estética e política de seus realizadores, negros e negras, que assume o repertório e o repositório do movimento da resistência que garante identidade e identificação aos sujeitos que se definem por esses lugares e posições. Referimo-nos a um setor específico da negritude fílmica, notadamente, narrativas e poéticas cinematográficas que colocam no centro a subjetividade e a corporeidade *queer* em sua diversidade, oferecendo, conseqüentemente, uma compreensão atualizada sobre a expressão visual e sonora dos filmes. (...) Nesse horizonte, o cinema da negritude *queer* não é um receituário contra homofobia e racismo, mas certamente, amplia o entendimento sobre os lugares não visitados ordinariamente pela arte (SOBRINHO, 2020, p. 155-156)

¹ Sigla que significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros ou *Queer*, sendo este um termo usado para denominar um amplo espectro de identidades não-binárias.

Neste artigo pretendo observar de que maneira o espaço é construído em *Perifericu*, examinando as dimensões das personagens e de seus afetos reveladas pelos corpos negros *queers* em movimento pela metrópole paulistana. No intuito de observar não só o filme, mas também o desenvolvimento do roteiro, lanço mão da abordagem definida por Cecília Salles (2016, 2004) como crítica de processos de criação, na qual a discussão teórica é realizada “a partir da relação com a experiência pela qual os artistas passam em seus processos. Retira-se, assim, a teoria que está implícita na prática artística (SALLES, 2016, p.3).

2. O ESPAÇO REAL NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ROTEIRO DE *PERIFERICU*

No artigo “*Where are you from? Place as a form of scripting in independent cinema*”, J.J. Murphy (2014) argumenta que o lugar pode efetivamente funcionar como um elemento chave no processo de escritura do roteiro, especialmente no cinema independente; podendo cumprir funções temáticas, conceituais, estruturais, estilísticas e/ou intrínsecas nas narrativas. As potencialidades dos espaços físicos, porém, não são comumente tratadas dentro da ortodoxia do roteiro: “Os manuais de roteiro, com sua ênfase na estrutura, geralmente ignoram a importância do lugar (...); e as locações muitas vezes se resumem a um cenário colorido para as personagens recitarem os diálogos” (MURPHY, p.34, tradução minha). Murphy alerta ainda para a importante diferença entre lugar e locação, sendo esta uma simples coordenada geográfica, enquanto aquele teria implicações culturais, históricas e pessoais. A definição de lugar que Murphy apresenta vai ao encontro do pensamento da geógrafa Doreen Massey (2014), que define o “espaço como a dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2014, p.49).

A semente do roteiro de *Perifericu* começa a germinar a partir do encontro dos diretores e roteiristas Nay Mendl e Rosa Caldeira com diversos jovens LGBTQ, moradores da periferia de São Paulo, durante a realização de entrevistas para a websérie documental *Babado Periférico*, em 2015. No episódio 1, intitulado *Periféricu*, o personagem Henrique Marques apresenta o ponto de encontro dos jovens LGBTQ no centro da cidade, a Praça do Arouche. Em um dado momento, enquanto fala para a câmera, Henrique é interrompido por uma voz fora de quadro. A câmera rapidamente corrige o enquadramento para mostrar um jovem negro que, em diálogo com o discurso de Henrique, conta sobre sua vivência na praça, performando livremente sua sexualidade ao usar um minishort, atitude que no Capão Redondo, bairro periférico onde mora, lhe renderia uma pedrada na cabeça. Henrique, com o microfone na mão, passa a entrevistá-lo, e pergunta qual a sua estratégia para superar a opressão no espaço público da cidade, e o jovem prontamente revela: trocar de roupa no metrô. E para provar, tira da bolsa uma calça jeans, seu passaporte para sair e voltar em segurança da periferia.

Mais adiante, uma outra personagem, Luana Hansen, dá o seu depoimento:

Eu lembro que na minha época de adolescente, eu estava começando ir para as baladas LGBTs, ninguém olhava pra mim. Eu era uma mulher negra, dentro da balada LGBT em bairros tipo Vermont, Itaim Bibi. Que as baladas sempre parecem que são escolhidas em bairros nobres. Então a gente nunca tem a balada gay/lésbica aqui em Pirituba. É sempre lá no centro ou então no bairro nobre, nos Jardins. Eu era sempre a mulher legal, a amiga que levava o baseado, que levava a droga, mas ninguém nunca queria ficar comigo. Eu lembro que depois que eu comecei a vender droga dentro das baladas, as mulheres olhavam pra mim de outro jeito. Eu achava que eu era bem quista e respeitada. É muito louco essa relação, até eu entender que as pessoas não me queriam, elas queriam o que eu estava fornecendo (BABADO, 2015, 7'57'' – 8'43'').

As duas situações relatadas nos depoimentos documentais acima citados - a troca de roupa (“desmonte”) na estação do metrô e as abordagens interesseiras das garotas ricas na balada - serviram de inspiração direta para o roteiro do curta *Perifericu*. Desde a primeira versão do roteiro², essas cenas estavam presentes, em um tratamento ficcional, na estrutura narrativa, e foram as cenas que menos sofreram alterações ao longo do desenvolvimento do roteiro.

O teor desses eventos no roteiro, extraídos de vivências concretas de jovens LGBTQ periféricos na metrópole, denota uma construção ficcional, enquanto fábula, fortemente vinculada a um realismo social. Soma-se o fato de não só a equipe de direção e roteiro, mas a maioria da equipe do filme ser composta por pessoas LGBTQ moradoras das periferias da cidade, o que aumenta o vínculo entre a narrativa e a experiência de vida dos realizadores.

Figura 1 – Na fila da balada



Fonte: *Perifericu* (4'32'')

² Para o desenvolvimento do presente artigo, tive acesso a cinco versões do roteiro: a primeira (v1) de julho de 2018; a terceira (v3); a sétima (v7), a décima primeira (v11b) e a última versão (v12) antes das filmagens, de fevereiro de 2019.

2. INT. BALADA GGG - NOITE³

[...] A MENINA 1 dança cambaleante, está bêbada tentando buscar alguma sensualidade, cada vez mais próxima a DENISE.

MENINA 1
Quanto tá o corre!?

Escorrega e se apoia em Denise.

DENISE
O que?!

DENISE segura a MENINA 1 pelo antebraço para que ela não caia.

MENINA 1
Não é com você? a "moreninha" que faz o corre!?

DENISE
Mano! Sai fora na boa...

MENINA 1
Grossa...

Figuras 2 a 7. Sequência do "desmonte"



Fonte: *Perifericu* (5'27'' – 5'50'')

³ Trecho da cena 2, versão 12 do roteiro.

4. INT. ESTAÇÃO REPÚBLICA - MADRUGADA⁴

O grupo de amigas desce a escada rolante do metrô República. Algumas sentadas, outras encostadas na guia da escada. No saguão, um buraco formado pelas diagonais da escada fixa e um pilar de sustentação. As meninas entram nesse "corredor do desmonte".

A cena que abre o filme foi criada na terceira versão do roteiro, e na sétima versão foi colocada no início da narrativa. Trata da apresentação de Luz em conjunto com a família de travestis moradoras da Casa 1, um centro cultural e república de acolhimento para pessoas LGBTQ no centro de São Paulo. Em um monólogo, olhando direto para a câmera, Luz se dirige para os espectadores do filme, numa fala íntima sobre os sonhos de vida de pessoas comuns, como casamento, estudo e prosperidade (Figura 8). Após a cartela de título do filme, a cena continua, com o grupo de travestis compartilhando entre si seus sonhos, que vão desde conseguir dinheiro para modificações no corpo até a criação de uma família: “Viado e sapatão conseguem adotar, mas imagina uma travesti?” (PERIFERICU, 2019, 1’49’). O diálogo é marcado pelo uso abundante da linguagem “pajubá”, dialeto da comunidade LGBTQ, formado a partir de palavras de matriz africana. Enquanto fumam uma “taba” (cigarro de maconha), se arrumam para a balada. O fim da cena é marcado por uma pose coletiva para foto, no melhor estilo família tradicional (Figura 9).

Figura 8 – Monólogo de Luz no primeiro plano do filme



Fonte: *Perifericu* (1’15’)

“Dizem que sonhar é a certeza de que você tá viva.
Essa anda sendo minha maior preocupação.”⁵

⁴ Trecho da cena 4 do roteiro (v12) indicando o espaço específico na estação de metrô para o “desmonte”.

⁵ Trecho do monólogo de Luz na cena 1 (v12)

Figura 9 – A família da Casa 1 em pose para foto

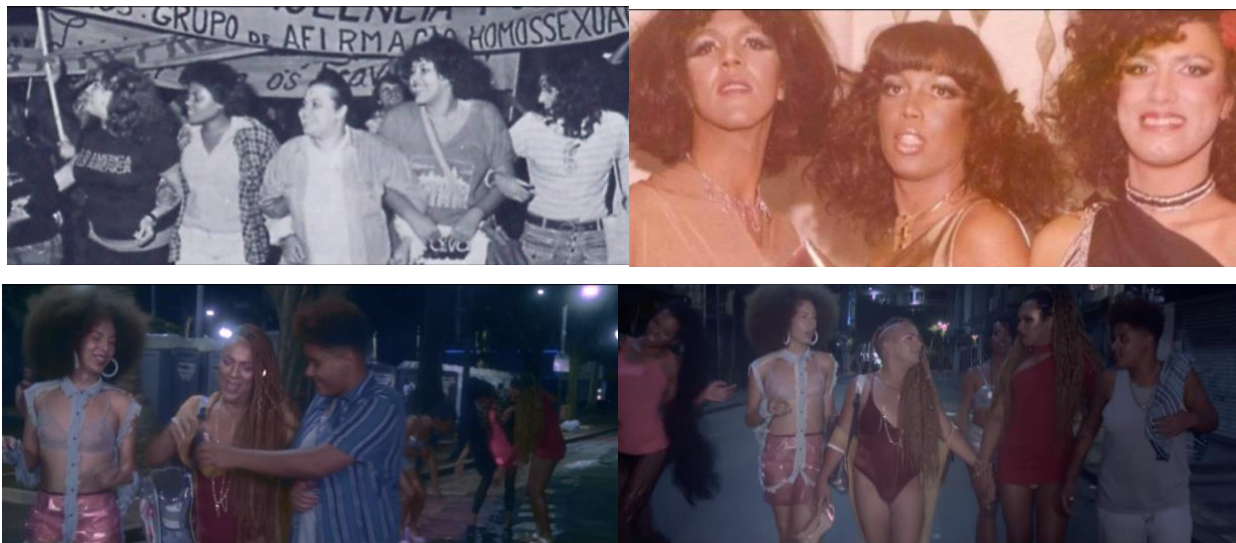


Fonte: *Perifericu* (2'53'')

Após a cena da balada, na qual todas dançam e se divertem juntas, e antes de chegar ao metrô, o grupo de amigas caminha pelas ruas do centro de São Paulo. Introduzindo a cena, uma montagem rápida traz uma sequência de imagens de arquivo da noite gay da cidade, manchetes de jornais noticiando a violência contra a população LGBT e manifestações a favor dos direitos dos homossexuais e travestis (Figuras 10 a 13).

A composição dos corpos *queers* em movimento pelo espaço público no presente da narrativa, antecidos pelas imagens de arquivo, parecem demonstrar o conceito de Massey acima citado, sobre a natureza do espaço e as suas múltiplas camadas históricas. Não é por acaso que as(os) jovens *queers* periféricos ocupam o Largo do Arouche e encontram no metrô da praça da República um lugar seguro para se “montar” e poderem expressar suas verdadeiras identidades de gênero. São gerações de gays e travestis que há décadas vêm convertendo o espaço do centro da metrópole, pelo menos durante à noite, em um lugar menos opressor para a existência dos corpos dissidentes. A montagem com as imagens de arquivo, emulando a natureza dos espaços como verdadeiros palimpsestos, já estava prevista no roteiro, em uma versão mais avançada do processo criativo.

Figuras 10 a 13 - Sequência com imagens de arquivo



Fonte: *Perifericu* (4'44 – 5'26'')

3. EXT RUA ENTORNO LARGO DO AROUCHE – MADRUGADA⁶
(INSERT DE IMAGENS DE ARQUIVOS E/OU FOTOS HISTÓRICAS DO
LARGO DO AROUCHE E ENTORNOS)

O relógio da praça marca 4:40 da manhã. Luzes fortes dos postes iluminam o lugar. Alguns grupos de jovens andam pelas ruas desertas e escuras do entorno do Largo do Arouche. DENISE e LUZ caminham com mais 4 amigas enquanto bebem juntas uma garrafinha de corote. LUZ abraça DENISE meio cambaleante, seguem caminhando.

Há um acréscimo na ação prevista no roteiro, que surge através da atuação das atrizes, resultado direto do encontro entre os corpos e o espaço público. Enquanto o roteiro é sucinto, o filme apresenta pequenas ações significativas sobre o caráter desprendido dessa trajetória, da balada ao metrô: enquanto caminham, algumas travestis se divertem dançando e performando com passos de “vogues” na rua quase deserta. Ao final, uma despedida bastante efusiva marca a separação entre Luz e Denise e o restante das amigas que moram na Casa 1.

A sequência de deslocamento entre o centro e a periferia marca o final do primeiro ato e é construída, conforme o roteiro indica, com uma montagem “hip-hop” dos transportes: “metrô, pernas andando, trem, mãos segurando na barra, paisagem pela janela, terminal Grajaú, busão, balsa”. A montagem nomeada no roteiro por “hip-hop” sintetiza a ideia de uma montagem ágil e que dá conta do deslocamento espacial, atravessando a cidade do centro ao sul.

⁶ Cena 3 completa, versão 12 do roteiro

Os cortes rápidos de ações em velocidade marcam a diferença da chegada no território onde vivem as protagonistas. Na balsa que leva Luz e Denise para a Ilha do Bororé (que na verdade é uma península), a câmera se detém em planos mais contemplativos, com a margem verde no horizonte se movendo lentamente. De dentro da balsa, vemos o bairro se aproximando, com um visual inicialmente bastante distinto do que se costuma ver em representações cinematográficas da periferia paulistana (Figuras 14 e 15).

Figuras 14 e 15 - Luz e Denise chegam na Ilha do Bororé



Fonte: *Perifericu* (6'08 - 6'31)

A chegada no bairro é marcada por olhares contrastantes em direção às jovens, enquanto alguns são de “bom dia”, outros as julgam, tanto por suas aparências quanto por suas atitudes, pois enquanto o fluxo de moradores sai para o trabalho, elas voltam da noite de diversão no centro. Após se separarem em determinado ponto, a câmera em *steadycam* acompanha o caminhar de Luz, que mesmo “desmontada”, não passa ileso das agressões verbais de meninos do bairro, que montados em bicicletas, a importunam (Figuras 16 e 17). Ela não deixa por menos, e para provocar e ao mesmo tempo se afirmar, levanta a parte de trás da minissaia e mostra a polpa da bunda. Os meninos reagem à provocação desqualificando-a e se afastando.

Figuras 16 e 17 - Luz é assediada nas ruas do seu bairro



Fonte: *Perifericu* (7'12 - 7'46'')

No segundo ato, acompanhamos as jovens com suas famílias e vizinhos. Enquanto Luz ajuda a mãe a fazer bolos, recebe um pequeno sermão da mesma. Planos detalhes de objetos da casa de Luz revelam a coexistência de dois mundos díspares: a mãe católica-evangélica e a filha travesti. O sermão

é encerrado de maneira afetuosa pela filha, que beija a mãe e promete fazer o próximo bolo. Interessante notar que, enquanto fala com Luz na intimidade do lar, a mãe se dirige a ela no feminino. Mas quando uma vizinha da igreja bate à porta e, por excesso de bisbilhotice da senhora, Luz acaba se indispondo com a mesma, a mãe repreende a filha usando o pronome masculino. Sutilmente, a cena expõe a complexidade e a modulação nas relações sociais e afetivas entre a mãe cristã e a filha travesti nos espaços públicos e privados na comunidade periférica.

Enquanto isso, Denise vai ao encontro de um amigo que está trabalhando na boca de fumo. Sem trabalho, sem namorada e ainda de ressaca (também moral, pela abordagem da patricinha na balada), Denise fica balançada pela possibilidade de ganhar algum dinheiro vendendo drogas. Mas logo desiste da ideia. Adentramos a casa de Denise em um plano sequência. Apinhada de gente em todos os cômodos, a casa é apenas uma passagem para ela trocar de roupa e ouvir impropérios da mãe, que a culpa pela demissão do emprego. Denise então se refugia na casa de Luz, na esperança de comer algo. A mãe de Luz rapidamente a convoca para o trabalho com os bolos, deixando-a comer “os cantinhos”. O filme então abre espaço para uma performance de Luz, que dubla um louvor evangélico que toca no rádio. Com o olhar novamente direto para a câmera, Luz dubla e dança, com movimentos típicos dos terreiros de candomblé. A montagem “hip hop”, de cortes rápidos, encurta a ação do preparo dos bolos para vender.

O terceiro ato tem início com o “shopping trem”, comércio ambulante e ilegal que acontece dentro dos vagões de trem na Grande São Paulo. Entre os vendedores, uma moça de cabelo trançado chama a atenção de Denise. Ela vende chiclete ao som de uma base de rap, enquanto rima, dirigindo-se aos passageiros.

Mais uma montagem de imagens de arquivo introduz uma cena noturna no espaço público do centro urbano. É a batalha de slam “Dominação”^{7 8}, que acontece no Largo São Bento, um lugar histórico para os grupos culturais da periferia desde a década de 1980, considerado o berço do movimento hip-hop na cidade de São Paulo⁹. Em frente a uma banca de jornal fechada, um grupo de jovens negras se enfrentam numa batalha de rimas. Uma das moças que inicia a batalha é a vendedora de chicletes do trem, e Denise segue com o seu olhar fixo nela, encantada. Enquanto isso, Luz vende o seu “bolo iluminado” (Figuras 18 e 19).

⁷ A página do evento no Facebook o descreve como: “Dominação - A Batalha: Acontece toda Segunda-Feira a partir das 19h00 na Saída do Metrô São Bento em frente ao Mosteiro. Em dias de chuva a batalha acontece dentro do metrô, na saída das escadas rolantes. Batalha feita por minas, para as minas, homens trans e pessoas não binárias. Mas tá permitido colar geral, desde que chegue no respeito! As minas na ativa, os *boyceta* na ação! DOMINAÇÃO!”

⁸ A atriz Ingrid Martins, que interpreta Denise, é uma das fundadoras do Slam Dominação.

⁹ <https://patiosaobento.com.br/largo-sao-bento-berco-do-hip-hop-brasileiro/>

Figura 18 e 19 - Batalha no *slam* Dominação



Fonte: *Perifericu* (15' – 15'18'')

Em um dado momento, Luz pede à Denise para trocar um dinheiro no bar atrás da praça. Denise sai de perto do grupo e, ao seguir por uma rua deserta, é abordada pela polícia, que a confunde com um homem: “É mulher essa porra?” (PERIFERICU, 2019, 15'56'')

A última cena do curta apresenta Denise declamando uma poesia, intitulada Deu(s) Branco, de autoria da poeta e *slammer* Luz Ribeiro. Sozinha, nas margens da represa Billings, Denise expõe as suas dores e questiona Deus. Ao final, ela vai até a câmera e a desliga. Em entrevista para este artigo, o diretor e roteirista Nay Mendl esclarece que “a primeira certeza que tínhamos, ao iniciar o processo de *Perifericu*, era que esse poema estaria presente no roteiro” (MENDL, 2021)

2.1 Fechando o arco do roteiro

Ao longo do desenvolvimento do roteiro, feito coletivamente entre o quarteto de direção mais a roteirista Winnie Carolina, é possível observar como as personagens vão se definindo a partir da interação com os espaços públicos e privados, num constante enfrentamento com o mundo binário heteronormativo hegemônico.

No argumento inicial do curta, a personagem de Luz chamava-se Vitor/Vita, numa referência direta ao nome da atriz. Seu arco dramático era centrado no ambiente familiar, com pai, mãe, irmão e futura cunhada como porta-vozes dos dogmas evangélicos, o que reforçava para a protagonista o sentimento de inadequação permanente em sua moradia. O ponto de virada dramática da personagem acontecia com a sua entrada, toda montada como travesti, na igreja lotada.

Já a personagem de Denise (que no argumento inicial chamava-se Luz) tinha como eixo dramático somente a dimensão do trabalho. Logo no início do segundo ato, Denise era demitida do telemarketing e diante da falta de perspectivas, se sentia tentada a vender drogas. Seu ponto de virada era uma batida da polícia, no qual era tratada como homem, até que um dos policiais se dava conta de que era uma mulher. O argumento encerrava-se com notícias de mortes de pessoas LGBTQ e o sangue escorrendo pelas vielas e becos da periferia.

A partir da análise das versões dos roteiros e da análise fílmica, é possível observar que a inserção de cenas nos espaços públicos promoveu um notável crescimento das dimensões afetivas das personagens. Apesar de ainda manter o mesmo ponto de virada (a abordagem policial), cenas como a do trem (incluída na versão três) e da batalha de *slam* na praça São Bento (incluída na versão sete) permitiram à Denise a expressão do seu desejo através do flerte com uma garota, dando não só complexidade e densidade para a personagem, para além das questões práticas da vida, como também a possibilidade de encantamento com a força de mulheres que batalham no trem e também expressam seus pensamentos através da poesia.

No caso de Luz, a principal alteração ao longo do processo criativo do roteiro se dá nos espaços privados. A diminuição da presença da família completa para somente a figura da mãe permitiu que Luz ocupasse mais a casa com seus objetos, sem precisar esconder tanto a sua identidade feminina. A relação entre mãe e filha, somente, permitiu aflorar o afeto, a criatividade e o humor, superando as discordâncias cotidianas, cujas origens são mais externas que internas. Tendo o conflito no espaço privado diminuído, Luz passa a revidar as provocações que sofre nas ruas do bairro, o que nas primeiras versões do roteiro não acontecia.

Uma questão, no entanto, existiu da primeira à última versão do roteiro, mas acabou por não entrar no filme: o êxodo da periferia e a mudança para o centro da cidade, como alternativa de existência para Luz e Denise. Em entrevista para este artigo, o diretor Nay Mendl esclarece o processo de criação:

Sobre a última cena prevista até o último roteiro, a gente tinha dúvidas se esse final se encaixaria depois de algo tão potente quanto a poesia, e buscamos formas de manter a cena, que também nos trazia questões importantes em seu diálogo. Na pré-produção, fechamos de gravar a cena e resolver na montagem. Foi gravado na última diária, e montada enquanto parte do corte apenas no primeiro. Depois de assistir tudo em conjunto, entendemos que a mensagem final que gostaríamos de deixar estava muito presente no poema, e colocar aquela cena da balsa após isso estava afetando a narrativa, o tempo e também trazia alguma repetição de discurso. Acreditando que as ideias sobre sair da periferia/morar nela ainda estão presentes nas outras cenas sem a necessidade de diálogos diretos sobre, foi uma decisão que após o primeiro corte, não voltamos mais atrás (MENDL, 2021).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Perifericu*, acompanhamos os deslocamentos que duas jovens negras *queers* periféricas são obrigadas a fazer para poderem viver plenamente, ainda que por breves momentos, suas identidades de gênero e afetividades inadequadas/perigosas/desviantes na sociedade binária heteronormativa hegemônica.

Ao analisarmos o processo criativo de *Perifericu*, do roteiro ao filme, é possível percebê-lo em “ondas”, tal como Carrière (1996, p.33) descreve o trabalho criativo do roteiro. No início, temos as “ondas de exploração”, quando a escrita incorpora muito livremente todas as ideias, sem freios ou limites, para em seguida, vir a onda de retirada, de retorno ao essencial. O realismo advindo da concretude da cidade e seus espaços como ruas, praças e transportes públicos nasce no roteiro a partir de um *input* documental, de vivências pessoais, experiências compartilhadas e relatos reunidos pelo coletivo realizador. Nesse sentido, é possível afirmar que o espaço real na instância do roteiro possui uma função intrínseca à narrativa.

O curta não se sustenta a partir de uma estética cinematográfica realista. Pelo contrário, destrói a continuidade espaço-temporal dos longos deslocamentos entre a extrema periferia e o centro da cidade com montagens “hip-hop”, cheias de cortes rápidos e curtos. Porém, em certos momentos, a câmera acompanha fluidamente as personagens em suas andanças noturnas pelo centro da cidade e diurnas na periferia. Com isso, permite aquilo que Giuliana Bruno (2002) define como uma mobilização espaço-corporal do filme, produzindo um engajamento emocional e háptico através dos corpos negros *queers* em movimento pela cidade.

REFERÊNCIAS

AS PESSOAS trans existem, criam e pensam. Entrevista com cineasta Rosa Caldeira. UOL, **Portal Aprendiz**, Criar na Cidade. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2020/08/12/as-pessoas-trans-existem-criam-e-pensam-entrevista-com-cineasta-rosa-caldeira/> Acessado em 13/10/2021

BABADO Periférico. Direção: Nay Mendl e Rosa Caldeira. Produtora: Maloka Filmes. Ep 1: Periféricu. Youtube, 2017 (13 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xdZ8JC-Yv0w> Acessado em 13/10/2021.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film**. Verso, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. 3. Ed. São Paulo: JSN Editora, 1996.

MENDL, Nay. **Perguntas sobre o processo de Perifericu. Correspondência via email** [mensagem pessoal] – Mensagem recebida por esterfer@gmail.com em 13/01/2021 (11:22)

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MURPHY, J. J. **Where are you from? Place as a form of scripting in independent cinema**, Journal of Screenwriting 5: 1, pp. 27–45, doi: 10.1386/jocs.5.1.27_1, 2014

PERIFERICU. Direção: Nay Mendl, Rosa Caldeira, Steffany Fernanda, Vita Pereira. Roteiro: Nay Mendl, Rosa Caldeira, Steffany Fernanda, Vita Pereira e Winnie Carolina. Produção: Nayana Ferreira e Wellington Amorim. Produtora: Maloka Filmes. Elenco: Ingrid Martins, Vita Pereira. Brasil, 2019. 1 DCP (20 min)

SALLES, Cecília A. **A complexidade dos processos de criação em equipe. Uma reflexão sobre a produção audiovisual.** Relatório de Pós-doutorado. ECA/USP, 2016

_____, **Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística.** 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2004.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências.** Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas imagens. Revista Logos 52, vol. 27 n.01 PPGCOM UERJ, 2020

TRÊS perguntas para o coletivo Maloka Filmes. **Instituto Pólis.** Disponível em: <https://polis.org.br/noticias/tres-perguntas-para-o-coletivo-maloka-filmes/> Acessado em 13/10/2021.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Não se aplica.

Fontes de financiamento: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Nay Mendl.

Ester Marçal Fér

Professora Assistente no Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAACH) da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Integrante dos grupos de pesquisa Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-americano (NATLA/UNILA) e Grupo de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais (GENECINE/UNICAMP).

E-mail: esterfer@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1168-6197>