Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Gustavo Souza da Silva

**Pontos de vista em documentários de periferia:
estética, cotidiano e política**

São Paulo
2011

Gustavo Souza da Silva

**Pontos de vista em documentários de periferia:
estética, cotidiano e política**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Estudos dos Meios e da Produção Midiática

Orientador: Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Souza, Gustavo

Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política /
Gustavo Souza da Silva – São Paulo: G. Souza, 2011.
253 p.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Henri Arraes Gervaiseau

1. Cinema 2. Documentário 3. Autoria (Cinema) 4. Periferia 5. Estética do cinema I.
Gervaiseau, Henri Arraes II. Título.

CDD 21.ed. – 791.43

Nome: Gustavo Souza da Silva

Título: Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovado em de de 2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. Henri Arraes Gervaiseau (ECA/USP)

Prof. Dr. Cezar Migliorin (UFF)

Profª. Dra. Rose Satiko (FLLCH/USP)

Profª. Dra. Esther Hamburger (ECA/USP)

Prof. Dr. Rubens Machado Júnior (ECA/USP)

Se sou projeto desde meu nascimento, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um único gesto que seja apenas absolutamente novo em relação a essa maneira de ser no mundo que sou desde o começo.

Maurice Merleau-Ponty

Para Rita

Agradecimentos

Agradeço a interlocução constante, atenta e crítica de meu orientador, Henri Gervaiseau, com quem pude compartilhar minhas dúvidas e inquietações no decorrer do processo de pesquisa, o que contribuiu substancialmente para a minha formação, tornando secundário o caráter solitário desse tipo de trabalho.

Agradeço a Rose Satiko e a Ismail Xavier pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação. Agradeço igualmente aos professores Cezar Migliorin, Esther Hamburger e Rubens Machado Júnior por integrarem, com Rose Satiko, a banca avaliadora desta tese.

O amadurecimento das ideias aqui defendidas se deu com os questionamentos e sugestões feitos por Tunico Amancio, Sofia Zanforlin, Irene Machado, Clara Ramos e Krishna Gomes. Agradeço a Moira Toledo pelo estímulo e diálogo constante e por ter compartilhado comigo suas entrevistas e teses sobre o cinema de periferia. Agradeço, em especial, a Bruno Siqueira e a Henrique Codato pela amizade (repleta de um incrível senso de humor) e pela leitura atenciosa de trechos desta tese. Sem dúvida, seus comentários foram importantíssimos para o desenvolvimento da argumentação. Meus agradecimentos também a Esther Hamburger, Hamilton Harley, José Gatti, Mariarosaria Fabris e Rubens Machado Júnior pelas indicações bibliográficas.

O apoio que recebi da minha família foi vital para o desenvolvimento desta pesquisa e sem eles tudo teria sido muito mais difícil: agradeço aos meus pais, Rita e Reginaldo, à minha tia Izabel, e aos meus irmãos Rodrigo e Romanda por estarem sempre comigo ainda que geograficamente distantes. Agradeço também o incentivo dos amigos Maurício de Bragança, Roberta Ramos, Fernando Barros, Denilson Lopes, Fábio Bulhões, Mario Offenburger, André Volpiani, Raquel Melo, Raquel Souza, Johnny Martins, Mia Wagersten, Samuel Paiva e Laura Cánepa. A revisão das traduções das citações em francês foi feita pelos amigos Ana Amélia Coelho e Cícero Oliveira, a quem agradeço também o estímulo. Assim como agradeço a Marcos Visnadi pela revisão do texto, crucial num momento em que não tinha mais condições de visualizar deslizes, e a Paula Paschoalick, pela ajuda com a conversão dos arquivos para pdf.

Algumas informações sobre os documentários analisados e suas dinâmicas de produção foram obtidas com pessoas diretamente envolvidas em projetos e coletivos de realização. Assim, agradeço pelas entrevistas a Miriam Machado e Luís Carlos Nascimento (Nós do Cinema); Josinaldo Medeiros (Cidadela/Cinemaneiro); Viviane

Ayres e Frederico Cardoso (Cinemaneiro); Márcio Blanco (Observatório de Favelas); David Alves (Nerama/Arte na Periferia); Montanha (Filmagens Periféricas); Daniel Hilário (ex-integrante do Filmagens Periféricas); Daniel Fagundes e Fernando Soledade (Núcleo de Comunicação Alternativa); Victor Luiz (ex-aluno das Oficinas Querô); Aline Assis (Fruta Pão); Adriano Lima (Caracol de Arte e Comunicação) e Diego Bion (Laboratório Cítrico) e a todos os alunos de oficinas cujos nomes, infelizmente, não tive como registrar. Por fim, meus agradecimentos à Capes pela bolsa concedida à realização deste estudo.

Resumo

Souza, G. **Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política**. 2011. 253 f. Tese (doutorado) – Escola de Artes e Comunicações, Universidade de São Paulo, 2011.

Este trabalho investiga os fatores que alicerçam os pontos de vista da produção de documentários de periferias. Desde o final dos anos 1990, vê-se o crescimento da realização de filmes e vídeos encabeçada por oficinas, escolas livres e coletivos independentes. Tal produção é marcada por uma heterogeneidade em formatos, narrativas, temáticas e opções estéticas. Diante dessa multiplicidade, o foco desta pesquisa volta-se para os documentários, pois essa modalidade filmica tem uma importância vital nessa produção. Quarenta documentários realizados entre 2000 e 2010 compõem o *corpus* da tese, evidenciando, também, uma diversidade de pontos de vista sobre pessoas, espaços, histórias, sociabilidades. Partindo da ideia de que o ponto de vista no cinema remete tanto à significação do plano como à sua exteriorização, por meio da análise desses filmes formulo como hipótese a ideia de que estética, cotidiano e política estruturam os pontos de vista da produção documental periférica. Para testar essa premissa, a ferramenta metodológica utilizada é a análise filmica que privilegia imagem, texto e som. A discussão sobre estética, cotidiano e política acena para a necessidade de se debater a questão da autoria e as composições do documentário – dois pontos importantes para o entendimento das dinâmicas de produção e efeitos de sentido dos documentários de periferia.

Palavras-chave: documentário; periferia; estética; política; cotidiano; autoria.

Abstract

Souza, G. **Points of view in documentary filmmaking of the peripheries: aesthetic, daily life and politic**. 2011. 253 f. Tese (doutorado) – Escola de Artes e Comunicações, Universidade de São Paulo, 2011.

This paper investigates the factors that underpin the points of view in documentary filmmaking of the peripheries. Since the late 1990s, one can see the growth of films and videos led by independent schools and collectives. This production is characterized by a heterogeneity in the formats, narratives, themes and aesthetic approaches. Given this multiplicity, the focus of this research turns to the documentaries, because this film category has a vital importance in that production. Forty documentaries made between 2000 and 2010 are the corpus of this thesis, showing also a diversity of views about people, places, stories, sociability. Starting from the idea that the point of view in film refers to both the significance of the plan as its manifestation, by analysing these films I point out, as a hypothesis, the idea that aesthetic, daily life and politics structure the approaches of document production of peripheries. In order to test this premise, the methodological tool used is the film analysis that focuses on image, text and sound. The discussion about aesthetics, everyday life and politics points to the need to debate the question of authorship and compositions of the documentary - two important points for understanding the dynamics of production and meaning effects of documentaries of the periphery.

Keywords: documentary, periphery, aesthetics, politics, daily life, authorship.

Lista de ilustrações

Fotograma 01	69
Fotograma 02	69
Fotograma 03	85
Fotograma 04	85
Fotograma 05	97
Fotograma 06	97
Fotograma 07	104
Fotograma 08	104
Fotograma 09	106
Fotograma 10	106
Fotograma 11	106
Fotograma 12	106
Fotograma 13	114
Fotograma 14	114
Fotograma 15	130
Fotograma 16	130
Fotograma 17	132
Fotograma 18	132
Fotograma 19	140
Fotograma 20	140
Fotograma 21	141
Fotograma 22	141
Fotograma 23	143
Fotograma 24	143
Fotograma 25	156
Fotograma 26	156
Fotograma 27	168
Fotograma 28	168
Fotograma 29	168
Fotograma 30	185
Fotograma 31	185
Fotograma 32	185
Fotograma 33	185
Fotograma 34	189
Fotograma 35	189
Fotograma 36	189
Fotograma 37	189
Fotograma 38	190
Fotograma 39	190

Sumário

Introdução, 14

Capítulo 1 – Pontos de vista em documentários de periferia, 31

- 1.1 – A produção de documentários, 32
 - 1.1.1 – Fatores para o desenvolvimento da produção, 33
 - 1.1.1.1 – Políticas culturais, 33
 - 1.1.1.2 – Popularização do digital, 37
 - 1.1.1.3 – Imagens e imaginários das periferias na televisão e no cinema, 41
 - 1.1.2 – Diferentes realizadores: oficinas, escolas e coletivos independentes, 48
 - 1.1.3 – Histórico, objetivos e metodologias de projetos de realização audiovisual, 50
- 1.2 – Revendo as noções de periferia a partir do seu cinema documental, 59
 - 1.2.1 – Do caráter heterogêneo à desconstrução de imaginários fossilizados, 65
- 1.3 – Formação e estrutura dos pontos de vista, 72
 - 1.3.1 – O ponto de vista no documentário, 75

Capítulo 2 – Estética do cinema de periferia: televisão, experimento e improviso, 80

- 2.1 – Influências da televisão, 81
 - 2.1.1 – Apropriações da linguagem televisiva: docudrama e telejornalismo, 84
 - 2.1.2 – Encontro e mediação de referências televisivas e documentais, 92
 - 2.1.3 – A televisão como tema: apropriação pela crítica, 94
- 2.2 – A narrativa como espaço de experimentação, 103
- 2.3 – Estética do improviso, 110
 - 2.3.1 – Improviso na vida, 113
 - 2.3.2 – Improviso da tomada, 116

Capítulo 3 – A materialidade do cotidiano: pessoas, espaços e sociabilidades, 120

- 3.1 – O documentário como resposta explícita às mensagens da mídia hegemônica, 121
- 3.2 – O cotidiano em suas composições materiais: resposta implícita ou o desejo de contar uma história?, 125
 - 3.2.1 – Histórias e sensações do lugar: espaço urbano e clausura, 128
 - 3.2.2 – A escolha do personagem: história, importância e afeto, 135
 - 3.2.2.1 – A excepcionalidade do personagem: interesse e estranhamento, 137
 - 3.2.2.2 – A importância do personagem para a preservação de uma tradição, 139
 - 3.2.2.3 – Da História para o cotidiano: revolta e preconceito, 143
 - 3.2.3 – Sociabilidades, 147
 - 3.2.3.1 – Sociabilidades específicas ou recorrentes, 148
 - 3.2.3.2 – Experiências recorrentes, mas não exclusivas, 154

3.2.3.3 – Sociabilidades em temas universais, 160

Capítulo 4 – Do distanciamento à aproximação entre estética e política, 165

- 4.1 – Materializações do ponto de vista político, 166
 - 4.1.1 – Fotografia como imagem crítica e testemunha, 166
 - 4.1.2 – Depoimentos: queixa e proposição, 172
 - 4.1.3 – A política entre enunciados e encenações, 177
- 4.2 – A estética como estímulo ao ponto de vista político, 183
 - 4.2.1 – A imagem intolerável, 184
 - 4.2.2 – Música e fotografia em movimento, 188
 - 4.2.3 – Aproximações entre estética e política: do cotidiano para imagens e sons, 193

Capítulo 5 – Composições da autoria e do documentário, 200

- 5.1 – A autoria na produção de documentários periféricos, 201
 - 5.1.1 – Composições da autoria, 203
 - 5.1.1.1 – Produção e criação: a autoria em Benjamin e Bakhtin, 206
 - 5.1.1.2 – O grupo como mediador entre indivíduos e ideias, 209
 - 5.1.1.3 – Contexto urbano, de intervenção, de participação, 211
- 5.2 – Cinema de periferia: uma discussão sobre suas composições, 213
 - 5.2.1 – Encenação, ambiguidade e história, 214
 - 5.2.2 – Voz *off*, realidades contrastantes e múltiplas evidências, 218
 - 5.2.3 – Documentário (de periferia): um gênero do discurso audiovisual?, 221

Conclusão, 226

Referências bibliográficas, 233

Anexo I – Lista dos filmes e entidades realizadoras, 246

Anexo II – Ficha técnica dos filmes, 248

Introdução

Quatro negros e uma negra pararam na frente deste prédio. A primeira mensagem do porteiro foi: “Meu Deus!”. A segunda: “o que vocês querem?” ou “qual o apartamento” ou “Por que ainda não consertaram o elevador de serviço?”.

“Estamos fazendo um filme”, respondemos.

Caroline argumentou: “um documentário”.

(...)

Caroline dialogou: “a ideia é entrar num apartamento do prédio, de supetão, e filmar, fazer um entrevista com o morador”.

(...) O pessoal vive subindo morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra nossas panelas, merda.

Foi assim: comprei uma câmera de terceira mão, marcamos, ensaiamos uns dias. Imagens exclusivas, colhidas na vida classe média.

(...)

A graça era ninguém ser avisado. Perde-se a espontaneidade do depoimento. O condomínio falar como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado. A gente fazendo exibição no telão da escola, no salão de festas do prédio.

(...)

O morro tá lá, aberto 24 horas por dia. A gente dá boas-vindas de peito aberto. (...) A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

(...) Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro.

(...) O porteiro trancou-se no vidro. Assustador. Apareceu gente de todo tipo. E a ideia não era essa. Tivemos que improvisar.

Sem problema, tubo bem.

Na edição a gente mandar cortar.

(*Solar dos Príncipes*, Marcelino Freire)

A questão apresentada pelo conto de Marcelino Freire relaciona-se diretamente com o assunto desta tese. Inicialmente, porque trata de moradores de um morro tentando fazer um filme – tema também presente em *O paraíso não é aqui* (2003), documentário realizado durante as Oficinas Kinoforum que mostra jovens da comunidade de Paraisópolis tentando saber um pouco sobre os moradores do bairro vizinho, o Morumbi. Além dessa aproximação entre ficção e realidade, o conto resgata um passado não muito distante em que foi recorrente a presença das “classes populares”¹ no documentário brasileiro.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, enquanto o público, a crítica e os profissionais viam o crescimento da produção de documentário no Brasil, moradores de subúrbios, favelas e periferias começavam a experimentar outra forma de contar histórias: com filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras. Se antes o *rap* e o *funk* eram os porta-vozes de uma significativa parcela de moradores dos espaços periféricos,² agora tais manifestações musicais dividem espaço com a produção audiovisual, que cresce desde 2000. Num passado não muito distante, era imprescindível saber ler e escrever; hoje, além disso, é preciso ter a clareza sobre o potencial de uma imagem e saber utilizá-lo. Nesse cenário, as classes populares passam de personagens, que por décadas causaram (e ainda causam, de certo modo) um intenso fascínio entre documentaristas, a contadoras de sua própria história.

Contudo, esse movimento não se dá por rupturas que estabelecem nítidas separações entre “a periferia” como personagem e “a periferia” como produtora. No período acima apontado, moradores de periferias transitaram entre esses dois polos, pois passar a realizar filmes não implica que eles, como personagens, tenham desaparecido das produções cinematográficas. As classes populares costumam ser vistas como “minorias”³ e, nesse caso, a questão é cada vez mais qualitativa do que quantitativa, uma vez que se trata de uma categoria que se configura sob exercício do poder,⁴ cujos

¹ No sentido atribuído por Zaluar, esta expressão se refere à população de baixa renda, moradora de áreas menos privilegiadas, apontando para uma “construção de uma identidade social mais ampla do que a da classe operária” (2000, p. 50). Nessa direção, recorro a esse termo para me referir aos grupos menos abastados da população, a fim de evitar o emaranhado de expressões geralmente utilizadas para denominá-los – minorias, setores marginais, pobres, classes perigosas –, assim como suas respectivas armadilhas semânticas.

² Herschmann, 2000.

³ Conforme aponta Soares (2009, p. 3): “Das relações de discriminação, exclusão e dominação constituem-se as minorias, ou seja, aqueles que, menos numerosos, sustentam ideias contrárias às do maior número.”

⁴ No sentido foucaultiano do termo, em que o poder não se localiza, mas exerce. Mais informações, ver Foucault (1979).

efeitos uma parcela significativa da população brasileira ainda desconhece. Assim, à margem das benesses desse exercício, diversos minoritários – favelados, imigrantes nordestinos, negros, travestis, presidiários⁵ – reinventam uma existência que pode ser *sui generis* ou resistente, tornando-se, portanto, “objeto de desejo” de vários documentaristas.⁶ Aliás, filmes de ficção de grande repercussão da primeira década do século XXI tinham como questão central personagens ou situações vinculadas às periferias e favelas,⁷ assim como as temáticas comumente associadas a esses espaços, pois, como aponta Soares, “ao assistir filmes sobre a periferia e as temáticas sociais neles presentes são os aspectos evidentemente negativos e distintos de nossa própria condição social que esperamos encontrar nas telas”.⁸

Para além dos espaços periféricos, há, entre outros grupos não hegemônicos, uma significativa produção audiovisual e midiática encabeçada por índios – nos Andes, nos Estados Unidos ou no Brasil⁹ – e por aborígenes,¹⁰ assim como filmes e vídeos feitos também nas periferias de Buenos Aires¹¹ e de Paris.¹² Nesse horizonte, o objeto desta tese – documentários realizados em periferias brasileiras – integra uma rede diversificada de enunciadorees que empreendem variadas estratégias discursivas e políticas de representação.

⁵ A produção documental brasileira dá fortes indicativos dessa presença. Seguindo a ordem da alteridade apresentada há exemplos como: *Santa Marta, duas semanas no morro* (Eduardo Coutinho, 1987) e *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 1999); *2000 Nordestes* (Vicente Amorim e David França Mendes, 2000); *A negação do Brasil* (Joel Zito Araújo, 2000); *Engenharia erótica* (Hugo Denizart, 1999) e *Julliu's Bar* (Consuelo Lins, 2001); *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)* (Paulo Sacramento, 2003), *Missionários* (Cleisson Vidal e Andrea Prates, 2005) e *O cárcere e a rua* (Lilian Sulzbach, 2005). No limite, pode-se inclusive pensar o Brasil como uma alteridade, conforme o estudo de Amancio (2000), centrado em filmes de ficção feitos por cineastas estrangeiros que tomam o Brasil como locação ou como personagem.

⁶ Para mais detalhes sobre a presença constante das classes populares no documentário brasileiro, ver Souza (2006).

⁷ Entre eles, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite 1* (José Padilha, 2007).

⁸ Soares, 2009, p. 18.

⁹ Para mais detalhes sobre a produção audiovisual indígena realizada nos Andes, pelos índios Navajo e no projeto brasileiro Vídeo nas aldeias, ver respectivamente, Himpele (2008), Worth e Adair (1975) e Aufderheide (2008) e Bernardet (2004).

¹⁰ Mais informações sobre a produção aborígene estão disponíveis em Deger (2006).

¹¹ Em uma das conferências ocorridas durante o festival *É Tudo Verdade* de 2009, Ana Amado discorreu sobre o cinema político recente na Argentina, citando alguns casos de produções audiovisuais de moradores das periferias de Buenos Aires.

¹² Em setembro de 2010, acompanhei por um dia o trabalho de exibição de filmes promovido pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), coletivo de realização e exibição do bairro de Jardim São Luís, zona sul de São Paulo. Nessa ocasião, o NCA promovia uma espécie de intercâmbio com realizadores da periferia de Paris, que exibiram seus filmes, seguindo-se um debate. Além disso, também em Paris, há um trabalho de realização audiovisual com sem-tetos. Mais detalhes sobre esse processo e sua política de representação podem ser acessados em Magni (2002)

Antes de apresentar o problema de pesquisa e as hipóteses que ajudam a respondê-lo, é importante apontar os meandros que os cercam, como o próprio nome que se dá a essa produção. Nas diversas entrevistas com os realizadores, percebi que não há uma nomenclatura fixa que denomine o conjunto da produção audiovisual realizada nas periferias, especialmente quando tais realizadores são de diferentes estados. Desse modo, há referências como *cinema de periferia*, *cinema de quebrada*, *vídeo popular* ou *vídeo de comunidade*. Diante dessa diversidade, dirijo-me ao conjunto de obras analisadas, majoritariamente, como *produção documental periférica* ou *produção de documentários de periferia*. O recorte específico em relação ao documentário será explicitado a seguir. Por ora, cabe salientar que, na busca por sinônimos, refiro-me também a essa produção como *cinema de periferia* ou *produção audiovisual*.

A aparente assimetria em situar cinema e audiovisual na mesma seara não é de todo descabida. Embora o digital seja o suporte utilizado por praticamente todas as oficinas e coletivos, há, em menor número, produções em película, o que garante a denominação de “cinema”, para o conjunto da produção e de “filme” para o produto confeccionado.¹³ Sendo assim, para facilitar o andamento da argumentação, quando me referir ao *cinema de periferia*, isso inclui também os documentários feitos em digital. E mais importante: o uso desse termo deve ser entendido também como uma referência à *produção de documentários periféricos*, embora saibamos que nesse tipo de *cinema* também se faz ficção.

A intenção não é problematizar as fronteiras entre suportes ou formatos, mas esclarecer as bases da nomenclatura para que se evitem interpretações equivocadas. Dentro desse espectro, não recorro ao termo *cinema de quebrada*, por ser essa uma expressão basicamente utilizada em São Paulo, assim como não me refiro a essa produção como *vídeo popular* para não causar confusões com o vídeo popular dos anos 80, que apresenta matrizes ideológicas e de produção distintas em relação à produção documental periférica. A inquietação do meu trabalho se direciona para as composições dos pontos de vista neste tipo de produção audiovisual, configurando-se, portanto, como um tipo de abordagem diferente do que ocorreu com o vídeo popular dos anos 80. Em primeiro lugar, a conjuntura política é outra, reordenando a relação e os modos de fazer política, como se verá no quarto capítulo. Além disso, conforme aponta a discussão da

¹³ Como indica Aguiar (2005, p. 14), sobre o enfoque do seu trabalho: “Na cidade do Rio de Janeiro convivem em torno de seis núcleos com produção regular em vídeo ou em película. Esse material, exibido em Mostras e Festivais Nacionais, constitui o universo analítico desta Monografia, composto por 50 títulos em curta e média-metragem cariocas confeccionados entre 1993 e 2004”.

terceira parte, muitos documentários realizados em periferias se reverterem numa luta contra o estigma ao abandonar a ideia de totalidade, de um “movimento”, situando-se na chave oposta das intenções do vídeo popular brasileiro – vinculado à luta contra a ditadura, à questão agrária e aos movimentos sindicais.¹⁴

O cinema de periferia, entendido em seu sentido amplo, já foi objeto de interesse de diversos trabalhos. A pesquisa de Alvarenga (2004) centra as atenções nas metodologias do uso do vídeo de entidades como a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) e Vídeo nas Aldeias, por exemplo, e a trajetória de grupos voltados para a realização de cinema, vídeo e televisão. Com esse enfoque, esse trabalho extrapola as fronteiras da periferia, investigando a produção indígena e a do vídeo popular dos anos 80. Há, também, estudos de caso do funcionamento e da produção audiovisual de entidades como o Nós do Morro e Vídeo na Rocinha (Aguiar, 2005) e as Oficinas Kinoforum (Cota, 2008). Sobre essa última, Cota investiga seu surgimento e desdobramentos, que vão de mostras destinadas à exibição da produção a coletivos formados por ex-alunos das Oficinas Kinoforum. Já o estudo de Aguiar, ao centrar o foco no grupo Nós do Morro e nas Oficinas Vídeo na Rocinha, procura averiguar se “a apropriação dos meios de produção pela população de localidade implica desenvolver estética própria e diferenciada ou se repete o padrão diegético dominante”.¹⁵ Já o trabalho de Moira Toledo (2010) enfoca as questões pedagógicas de entidades que oferecem cursos audiovisuais gratuitos entre 1990 e 2009. O panorama apresentado pela autora avalia 113 experiências espalhadas pelo Brasil, apontando novos encaminhamentos para políticas públicas e práticas pedagógicas formais. Nota-se, assim, uma aproximação com o objeto de estudo desta tese, mas também um distanciamento em relação aos interesses diante de tal objeto, pois nenhuma dessas pesquisas volta-se para a análise da produção documental de modo mais sistemático. Em outros termos, minha preocupação se estende à possibilidade de construir um ponto de vista interno e aos fatores que alicerçam tal intenção. Isso aponta para o enfoque do meu trabalho, sinalizando também um viés que não pretende dar conta do cinema de periferia em sua totalidade.

No âmbito do assim chamado cinema de periferia, não são produzidos apenas documentários, mas neste trabalho a atenção se volta para essa modalidade fílmica. A

¹⁴ Mais informações sobre o movimento de vídeo popular entre 1984 e 1995, ver o trabalho de Oliveira (2001).

¹⁵ 2005, p. 4.

opção por estudá-la se dá inicialmente porque muito do que é realizado em oficinas e coletivos são documentários. Isto ocorre pelo baixo custo de produção, já que cenários e figurinos, por exemplo, podem ficar de fora. Além disso, nas entrevistas realizadas, muitos alunos e professores consideraram o documentário a melhor modalidade fílmica para retratar uma determinada situação ou realidade. Não podemos esquecer que vivemos num país onde a televisão tem um papel decisivo para a (des)educação audiovisual de seus telespectadores, uma vez que o aparelho de TV está presente em quase 100% dos lares brasileiros. Isso faz com que o público se habitue a recursos e linguagens utilizados pelas emissoras, especialmente pelos canais abertos, em que a exibição de documentários quase inexiste, muito embora a presença do “ao vivo”, do “real filmado” seja uma forte característica da linguagem televisiva. Diante desse aspecto, o documentário pode se apresentar como uma nova possibilidade audiovisual para quem até então está acostumado apenas com o formato televisivo. Essas ponderações são úteis, mas elas não devem servir para o estabelecimento de hierarquias e graus de importância entre televisão, documentário e ficção, como se verá no segundo capítulo. Nessa moldura, os apontamentos de Bentes servem como um alerta para a condução do trabalho:

não se trata aqui, pois, de fetichizar a produção desses outros sujeitos do discurso, relacionados aos territórios de pobreza, nichos e guetos (e que muitas vezes reproduzem os mesmos clichês e estéticas dominantes). Não se trata também de carimbar essas produções com qualquer tipo de selo de “autenticidade” ou de notoriedade, discurso de afirmação de identidades e legitimação de grupos que incorrem no mesmo erro “essencialista” da busca de identidades prontas, mais ou menos valorizadas nas bolsas da cultura e que podem simplesmente produzir novos “clichês” e discursos de verdade.¹⁶

O que interessa investigar é a capacidade dessa produção de propor outras leituras sobre a periferia, seja como conceito, seja como realidade empírica, operando um arsenal de referências que estimulem o debate e a apreensão da estética para a elaboração de imagens e discursos. É também importante perceber como as diversas facetas que compõem as vivências cotidianas e periféricas se tornam uma ferramenta frente às imagens e aos imaginários cristalizados que igualam as periferias a locais de perigo e de violência. Essa é, sem dúvida, uma demanda política urgente operada pelos realizadores das periferias, que, como sugere Sarlo, em outro contexto, “instaura uma proximidade que impõe uma mudança decisiva na escala de distância com que a política

¹⁶ Bentes, 2010, p. 47-48.

funcionava e na esfera pública que se constituía antes de sua organização audiovisual”,¹⁷ exigindo, portanto, a sua investigação.

Itinerário de um percurso

O movimento de passar de personagem a realizador conduz a uma pergunta que se revelou inicialmente o cerne deste estudo: os filmes realizados em periferias, favelas e subúrbios possibilitam o surgimento de um ponto de vista periférico? Por meio dessa produção, é possível identificar algo que poderia ser considerado um “olhar de dentro”, um “olhar periférico”?

Responder a essas perguntas passa inevitavelmente pelo contato direto com os filmes do cinema de periferia. Durante a realização desta pesquisa, tive acesso a 312 produções realizadas entre 2000 e 2010 por coletivos e oficinas de cinema e audiovisual voltados para moradores de subúrbios, favelas e periferias de diversas partes do país. O material chegou até mim por etapas. Seu acesso se revelou, num primeiro momento, uma tarefa árdua, pois, apesar da crescente produção audiovisual em comunidades periféricas, eram poucos os coletivos estruturados de modo a fornecer cópias dos filmes ou disponibilizá-los na internet, fosse no *site* da entidade ou grupo realizador ou em *sites* especializados em hospedagem de vídeos.

Essa dificuldade ocorre porque essa produção é recente, o que demanda um tempo mínimo para a aquisição de uma infraestrutura que permita mais facilmente o acesso ao material produzido. Hoje, depois de quatros anos do início da realização desse trabalho, essa dificuldade ocorre em menor escala. Mas, em 2006, quando elaborei o projeto de pesquisa que resultaria nesta tese, assistir aos filmes produzidos era praticamente um trabalho de garimpagem, tornando a aproximação com o *corpus* um processo lento, irregular e esparso. No entanto, o que poderia se apresentar como um aspecto desanimador se reverteu numa instigante busca por filmes que pudessem contribuir para a pesquisa. A dificuldade, nesse caso, se transformou num estímulo que me levava a querer buscar filmes dos quais só tinha ouvido falar ou apenas visto a sinopse em algum catálogo de mostra ou festival.

A garimpagem se deu, portanto, em três níveis: inicialmente, checar junto aos *sites* dos grupos realizadores se os filmes estavam lá hospedados. Em seguida, solicitar

¹⁷ Sarlo, 2005, p. 132.

aos núcleos de produção as cópias dos filmes. Aqueles que dispunham de uma melhor infraestrutura fizeram-no sem muitos empecilhos. A terceira foi recorrer a colegas pesquisadores que também tinham essa produção como objeto de estudo. Essa estratégia foi inicialmente a mais proveitosa, pois um contato me levava a outro e, consequentemente, a documentários que ainda não tinha assistido.

A dificuldade de acesso começou a ser minimizada quando, no ano de 2007, veio ao ar o portal Kinooikos (www.kinooikos.com), cuja finalidade é abrigar os filmes exibidos pela mostra Formação do Olhar, que ocorre durante o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, voltada para a produção audiovisual de diversas periferias do país. Passei a acompanhar o portal, que, com o decorrer do tempo, só aumentava o número de filmes hospedados. Alguns inclusive eu já tinha comigo, mas a grande maioria, não, especialmente aqueles realizados em localidades distantes de São Paulo.

Em janeiro de 2009, momento em que a pesquisa passava por reestruturações, assisti novamente a todos os filmes que havia anteriormente coletado, bem como a todas as produções hospedadas no Kinooikos, chegando ao número de 308 filmes.¹⁸ Esse trabalho durou aproximadamente três semanas e foi decisivo para a condução do trabalho. Ver e rever os filmes de modo contínuo me permitiu ter uma visão global da produção e, ao mesmo tempo, identificar certos aspectos que o volume de mais 300 filmes vistos em momentos e situações diferentes não tornava tão claro.

O primeiro deles evidenciou o peso e a força que tem o documentário, confirmando minha premissa inicial em centrar as atenções apenas nesse tipo de filme. Contudo, isso não implica que filmes de ficção não me permitam o desenvolvimento das discussões. Em duas passagens, inclusive, recorro a dois deles para o desenvolvimento das questões que pontuam este trabalho. No terceiro capítulo, a análise de *Picolé, pintinho e pipa* (Nós do morro, 2006) e a referência a *Sonho de várzea* (Kinoforum, 2004) possibilitam o andamento da discussão sobre as apropriações das experiências cotidianas no cinema de periferia. No entanto, são os documentários, de fato, que sinalizam mais claramente os encaminhamentos para o estudo aqui proposto.

Se, por um lado, o contato estreito com o conjunto de filmes ratificou a importância do documentário, por outro, abalou as estruturas do objetivo central da tese. Conforme apontado acima, minha preocupação inicial era apreender o “olhar de dentro” da produção audiovisual periférica. Depois de assistir de modo sistemático a esse

¹⁸ Em 2010, tive acesso a mais quatro filmes, compondo o total de 312 apontado acima.

conjunto de filmes, a impossibilidade de apreender tal questão tornou-se evidente, pois a multiplicidade nos diversos quesitos – formatos, narrativas, temáticas e opções estéticas – sublinhava a inexistência de apenas *um* ponto de vista; mas, inversamente, uma *infinidade* de pontos de vista, cuja tentativa de apreensão tornaria o trabalho estéril. Essa diversidade encaminhou a discussão para as possíveis singularidades na produção de documentários de periferia, aspecto que se relaciona diretamente à questão da autoria e aos métodos de realização.

Esse novo desenho apresentou-me a outro problema que se revelaria instigante e, acima de tudo, passível de execução: se os filmes realizados em periferias apresentam uma heterogeneidade de pontos de vista, o que os alicerça? Ou seja, o que permite o surgimento de olhares internos e singulares, assim como os fatores que “preparam o terreno” onde tais pontos de vista poderão ser construídos?

Na medida em que assistia aos filmes, suas características mais expressivas me conduziam a eixos relacionados a temáticas, discursos, materiais imagéticos e sonoros. Desse modo, foi se desenhando a hipótese que responderia às questões anteriormente postas, ou seja, a ideia de que estética, cotidiano e política são importantes elementos que alicerçam os pontos de vista da produção periférica. De fato, não é estranho que o trabalho que recorra à análise filmica centre as atenções nos recursos narrativos e de linguagem de seu *corpus*. Essa premissa tem mais força como ponto de partida do que como uma possível descoberta. Porém, o que se revelou novo para mim, inicialmente, foi que a singularidade dos pontos de vista “de dentro” estava vinculada à heterogeneidade da produção, pois a classificação *cinema de periferia* – como um corpo único e homogêneo – pode induzir num primeiro instante a reducionismos.

O próximo passo seria, então, esmiuçar os elementos que compõem esses grandes eixos. Daí, pude observar algumas especificidades que inicialmente não estavam claras. Em relação às temáticas, o próprio espaço periférico se mostrou recorrente, apresentando diferentes aproximações e abordagens a partir de subdivisões como a história do lugar, personagens importantes, sociabilidades específicas ou não, atividades culturais, esportivas e de lazer. A aproximação com essas temáticas também apresentou imediatamente diferentes tons discursivos: alguns documentários parecem querer dar uma resposta explícita às imagens e imaginários já cristalizados nos meios de comunicação de massa dos bairros periféricos como lugares exclusivos do perigo e da violência. Outros, por sua vez, tornavam essa resposta mais indireta, enquanto que, para um outro conjunto de documentários, as representações enviesadas já não eram o foco.

No que diz respeito às narrativas, o caráter heterogêneo também se confirmou. Foi possível perceber, já num primeiro momento, uma influência da televisão, a partir de formatos como a telenovela, o docudrama ou o telejornalismo. A experimentação e o improviso, inclusive, tornaram-se também evidentes no diagnóstico relativo às opções estéticas e de linguagem.

Esmiuçar tais elementos permitiu, conseqüentemente, o detalhamento da hipótese central desta tese. Defendo que, na produção de documentários de periferia, os pontos de vista internos encontram ancoragem em pilares como estética, cotidiano e política, reconfigurando os processos de autoria e as configurações do documentário. No entanto, cada um desses componentes estabelece um modo de composição e funcionamento que precisa também ser investigado a partir dos filmes e do seu contexto de realização.

Desdobrando essa hipótese, investigo como as influências da televisão e o caráter experimental da produção favorecem o surgimento de uma *estética do improviso*, cuja premissa se ancora no modo improvisado das condições de produção, da tomada e da existência de seus realizadores e, principalmente, seus “objetos”.

Um segundo detalhamento atenta para a apropriação das experiências e vivências cotidianas “inventadas” em tais documentários, ou seja, para perceber se as diversas gradações da apropriação do cotidiano se revertem como uma estratégia política frente às imagens e discursos da mídia que colocam as periferias apenas nas páginas policiais ou nos programas vespertinos do tipo “mundo cão”.¹⁹

Por fim, a terceira hipótese, abrigada debaixo da hipótese central, relaciona-se à construção de discursos políticos sobre os espaços periféricos e seus moradores. Essa intenção desemboca num efeito de sentido que vai do distanciamento à aproximação entre política e estética nesse tipo de produção audiovisual. Refiro-me a um “efeito” porque recorrer a imagens e sons para demarcar um discurso político não deixa de ser também uma questão estética, mas o que se identifica nos discursos dos realizadores é uma necessidade de estabelecer muito claramente um posicionamento político, induzindo à sensação de que há uma espécie de separação entre esses dois campos. Em resumo, a possibilidade e efetividade desse olhar de dentro aponta para uma hipótese central estruturada em três questões: 1) a estética do improviso; 2) o cotidiano como

¹⁹ Na mesma direção, são válidas as considerações de Michel de Certeau (2008, p. 40): “A presença e a circulação de uma representação não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de utilização”.

uma estratégia política; 3) supostos distanciamentos e aproximações entre estética e política.

A descrição desses núcleos estruturantes, além de apresentar as discussões que se verão a seguir, tem a intenção de explicitar o quanto a identificação dos elementos que os compõem foi cardeal para a condução deste estudo: em primeiro lugar, porque apresentou uma estrutura de tese; e, em segundo, porque tornou mais fácil a delimitação do *corpus* de análise.

Com as hipóteses estabelecidas, foi necessário, então, selecionar os documentários que integrariam o *corpus* de pesquisa. Foi grande a quantidade de filmes que se agrupou em torno dos eixos anteriormente descritos, de modo que seria inevitável uma seleção, pois a análise de todos eles demandaria muito mais tempo que os quatro anos de uma pesquisa de doutorado. Sendo assim, outra etapa se fez necessária: verificar junto a esses eixos estruturantes quais documentários permitiriam o encaminhamento das discussões em sintonia com as principais preocupações desta tese. Apesar de agrupados por afinidades, procurei selecionar documentários que apresentassem pontos complementares ou contrastantes, ou seja, filmes que permitissem a articulação de questões a serem debatidas, nas quais cada um deles exercesse um papel único para desenvolver os argumentos da tese. Desse modo, a título de exemplo, cito o caso dos filmes que se relacionam diretamente com a televisão. Pude observar, por meio dos documentários, que esse modo de aproximação apresenta diferentes composições: 1) uma incorporação da linguagem televisiva; 2) uma mediação entre os referenciais da TV e do documentário; 3) uma apropriação da televisão como tema, apresentando um forte tom de crítica. Com essa questão posta, procurei selecionar os documentários que apresentassem os subsídios para o encaminhamento das análises. Com essa orientação, selecionei os documentários que integrariam o *corpus* da pesquisa, totalizando 40 filmes de diferentes partes do país.

A não delimitação geográfica se mostrou também importante ao longo desse processo, porque se a intenção é checar como se estruturam os pontos de vista da produção documental periférica, é preciso orientar o olhar para as diversas periferias do país. Dessa forma, há filmes de todas as regiões brasileiras. É certo que boa parte dos filmes selecionados foi realizada por núcleos, coletivos e oficinas da cidade de São Paulo. Isso não é aleatório, pois São Paulo abriga o maior número de projetos dessa

natureza, o que se reverte, conseqüentemente, na maior quantidade de filmes.²⁰ Em virtude dessa quantidade, a apresentação do *corpus* se dará na apresentação dos capítulos, para que se evite aqui uma listagem com a indicação dos realizadores, sinopses, data e locais de produção.

O desenvolvimento da produção audiovisual nos espaços periféricos está atrelado a uma série de questões que se relacionam entre si. Como se verá no primeiro capítulo, a partir do início dos anos 2000, cresce o investimento do poder público no fomento de atividades culturais que não encontram espaço nos centros já consolidados, assim como o barateamento das câmeras e equipamentos digitais, permitindo aos coletivos e oficinas o acesso aos meios de produção. Além desses dois aspectos (verbas e equipamentos), no que tange às representações, periferias e favelas eram geralmente associadas ao perigo, à violência e ao tráfico de drogas. Esse imaginário que toma a parte pelo todo foi construído ao longo de uma década de exposição diária de mazelas sociais, assim como pela exploração desenfreada (especialmente por parte da TV) da tragédia pessoal sempre atrelada ao local de moradia. Esses fatores, certamente, não são os únicos, mas são significativos para o entendimento desse viés presente nos documentários de periferia.

A apresentação dos objetivos e das hipóteses, assim como a seleção dos documentários, torna necessário estabelecer as ferramentas metodológicas. O foco consiste, assim, na análise fílmica que privilegia imagem, texto e som. Isso significa que cada documentário do *corpus* aciona um processo analítico – imagem, montagem, som, depoimentos, narrações ou a combinações dessas possibilidades –, indicando a especificidade de cada análise. Esse encaminhamento segue as trilhas deixadas por Aumont e Marie, que afirmam não haver um método fixo, mas inúmeras maneiras de analisar um filme, situando o trabalho, acima de tudo, na chave da interpretação.²¹ Esse

²⁰ Conforme a pesquisa de Toledo (2010, p. 82), que selecionou 113 projetos, “a região sudeste concentra mais que o dobro de entidades do que a soma de todas as outras regiões. Sudeste, 76,5% contra 33,5% das demais regiões”. Em relação à região Sudeste, “há atividades em 40 cidades distintas, com ampla concentração em São Paulo (43 entidades), Rio de Janeiro (32 entidades), Belo Horizonte (8 entidades) e em outras capitais” (2010, p. 83). Esses dados não podem ser tomados como definitivos, pois o estudo da autora, em virtude de suas orientações metodológicas, excluiu algumas entidades. Ainda assim, eles são um forte termômetro da distribuição territorial dos projetos voltados para a prática audiovisual.

²¹ Aumont e Marie, 1989, p. 11. Nas palavras dos autores: “seria preferível dizer que o que está em questão é a possibilidade e a **maneira de analisar** um filme, mais do que o **método geral de análise** do filme” (grifos dos autores). Todas as traduções de citações em línguas estrangeiras são minhas. Por se tratarem de traduções livres, disponibilizo os trechos originais. No original: “il serait préférable de dire que ce dont il est question ici, c’est de la possibilité et de la **façon d’analyser** un film plutôt que de la **méthode générale d’analyse** du film”.

método atenta também para a importância da interlocução com outros campos do saber.²² Nessa moldura, o que se verá a seguir é um diálogo da teoria do documentário (em suas vertentes francesa, inglesa, norte-americana e brasileira) com pesquisadores e teóricos da filosofia, sociologia e história. Essa estratégia não pretende articular uma discussão conceitual sobre o documentário, mas aproveitar as pistas desse campo heterogêneo que é a teoria do documentário para oxigenar e enriquecer o debate.

As análises têm a intenção de responder a questões como: o que diz cada filme? Para qual discussão aponta?.²³ Tendo em vista essa diversidade de rotas, o cerne de cada análise será devidamente apresentado, de modo a orientar a leitura para elemento fílmico em foco, criando, assim, um horizonte de expectativa. Entretanto, a própria análise fílmica revelou a necessidade de refletir sobre contextos e discursos vinculados a essa produção. Em outros termos, o estudo dos documentários de periferia não pode prescindir do contato com os agentes envolvidos diretamente – professores, alunos, coordenadores de projetos –, a fim de perceber seus posicionamentos discursivos e as especificidades dos métodos e condições de produção. Esses dois aspectos, pois, refletem diretamente nas composições de imagem, texto e som de tais documentários.

Se, como postula Aumont e Marie, o trabalho da análise fílmica é fazer o “filme falar”, não se pode esquecer que um filme não existe por si, dissociado de suas condições de realização e circulação. Embora o foco deste trabalho resida na análise dos documentários, trechos de entrevistas e a descrição das metodologias e contextos de produção aparecerão ao longo da tese quando isso contribuir para o desenvolvimento da argumentação.

Fazer o filme falar implica apresentar evidências que organizam as análises, assim como estabelecer relações entre os próprios filmes selecionados, que podem ser da ordem do diálogo e da aproximação, assim como dos distanciamentos e diferenças. Ambas as possibilidades se revelam importantes para o desenrolar do trabalho. Essa relação aponta para a importância de se destacar o papel que os documentários ocupam no *corpus*. Os filmes que apontam para o desenvolvimento das questões acima colocadas integrarão o *corpus* de análise; os que permitem complementar esse processo, seja como comparação ou fornecendo informações, integrarão o *corpus* de referência. Dessa maneira, dos 40 filmes selecionados, 32 serão analisados e oito servirão como

²² Aumont e Marie, 1989, p. 5.

²³ Para Aumont e Marie (1989, p. 201-215), são vários os objetivos da análise: a verificação, invenção e demonstração de uma teoria; a estética e a poética; a aprendizagem; a identificação de questões ideológicas; a análise do audiovisual.

referência. Há, ainda, um conjunto de filmes que serão apenas citados, a título de exemplo ou como demonstração de um ou mais traços recorrentes.

A estrutura do desenvolvimento das questões acima levantadas parte, no primeiro capítulo, do título da tese – “pontos de vista em documentários de periferia” – para dissecar as três palavras-chave que o compõem. Começo pelo meio, procurando responder às perguntas feitas ao trecho “em documentários”, ou seja, à produção documental aqui em foco: quem faz esses documentários? Onde e quando são realizados? Que estratégias e métodos são utilizados? Que fatores permitem a sua realização? Em seguida, passo ao “de periferia”, em que a análise dos documentários *Imagens de satélite* (Oficina de Imagem Popular, 2004), *Taipas da cabeça aos pés* (Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, 2005), *Não é o que é* (Oficinas Kinoforum, 2004), *Mutirão de grafite Rua Azul/Coque* (Gambiarra Imagens, 2006) e *100% G.B.Q. – Galera do Buraco Quente* (Oficina de iniciação ao vídeo do Programa Habitar Brasil, 2008) encaminha a discussão para as noções de periferia com o auxílio da bibliografia especializada. É nesta parte que inicio, pela primeira vez na tese, o trabalho de análise fílmica, aliando-me a pressupostos de autores das ciências sociais como José de Souza Martins, Eduardo Marques e Vera Telles para uma melhor compreensão dos matizes que constituem as periferias. Por fim, volto ao termo “pontos de vista” para traçar uma discussão conceitual sobre o ponto de vista no cinema. Tomando como referência os estudos de Jacques Aumont e Michel Marie sobre o tema, essa discussão me conduz à elaboração da ideia de ponto de vista no documentário. Isso permite uma passagem mais fluida para os capítulos seguintes, nos quais a investigação dos alicerces dos pontos de vista da produção documental periférica ocorrerá de modo mais efetivo.

A hipótese central desta tese, anteriormente apontada, é de que a possibilidade de olhares de dentro encontra ancoragem em fatores como estética, cotidiano e política, compondo as bases dos pontos de vista e da autoria na produção documental periférica. Para testar essa premissa, no segundo capítulo, o enfoque se direciona para uma discussão sobre a estética do cinema de periferia. Ao atentar para os documentários, mas também para o seu contexto de produção, o *corpus* do trabalho aponta para a concepção de estética de Mikhail Bakhtin. Este autor recusa enxergar a estética a partir da ideia de “arte pela arte”, assim como de um mero reflexo da subjetividade do criador, tornando-se uma referência útil para pensarmos a estética do cinema de periferia. Investigar essa questão passa também por visualizar as tensões decorrentes do encontro dos repertórios de professores e alunos, especialmente no caso das oficinas de cinema e

audiovisual. Além disso, não se pode esquecer que as condições de produção exercem também um papel importante na composição estética desses documentários. Apontadas essas duas ressalvas, as análises de *As consequências de um erro* (Kinoforum, 2004), *Vou ter um filho* (Cinema Nosso, 2005), *Aqui fora* (Filmagens Periféricas, 2004), *Televisões* (Kinoforum, 2003) e *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009) revelam diferentes modos de aproximação com a televisão, que podem ir da incorporação de elementos de sua linguagem à crítica ao papel que este meio exerce na sociedade brasileira. O processo de realização dos documentários apresenta dinâmicas que se revertem em experimentações com as imagens, sons e narrativas. Quem indica essa possibilidade são os documentários *Tempo-tempo* (Kinoforum, 2008) e *No cruzamento dos eixos* (Oficina de Imagem Popular, 2006). Além das influências e apropriações da televisão e da experimentação narrativa, percebe-se, por meio das análises de *Super gato contra o apagão* (Kinoforum, 2002) e *Como se rouba a cena no cinema* (Kinoforum, 2006), uma significativa presença do imprevisto – da tomada, das condições de produção, da existência – que se constitui naquilo que denomino *estética do imprevisto*, que seria um aspecto estético importante dessa produção.

Após debater o primeiro alicerce, no terceiro capítulo faço um mapeamento dos temas cotidianos presentes em tais documentários. Interessa-me, a partir da perspectiva de Michel de Certeau, o cotidiano naquilo que é tangível: seus espaços, pessoas, sociabilidades. Desse modo, pode-se testar a hipótese que molda esse capítulo: a apropriação do cotidiano no cinema de periferia é uma estratégia política frente aos imaginários enviesados fornecidos pelos meios de comunicação de massa. Há, nessa apropriação, duas importantes gradações: primeiramente, a que utiliza o filme para responder diretamente à mídia sobre essa construção. Quem aciona essa possibilidade é *Não é o que é*, analisado no capítulo 1; em segundo lugar, a que torna essa resposta implícita ou então ausente. É nesse momento que analiso os documentários que comprovam a materialidade do cotidiano. Inicialmente, tomando o espaço urbano e suas idiossincrasias, conforme revelaram as análises de *Cidade cinza* (Rede Jovem Cidadania, AIC, 2008) e *BNH 001* (Fruta Pão, 2010). Em seguida, pessoas que se tornam tema do documentário – *Maria Capacete* (Oficinas Querô, 2006), *Velho congo de guerra* (Geração Beleza, RN, 2008), *Antônia* (Geração Beleza, AM, 2008) e *João Cândido e a Revolta da Chibata* (Cinema Nosso, 2004). E, por último, as sociabilidades que também acenam para diversas configurações: *O movimento* (Kinoforum, 2006), *Crônicas de um fato comum* (Cidadela/Cinemaneiro, 2007) e *Picolé, pintinho e pipa*

(Nós do Morro, 2006) permitem a identificação de sociabilidades específicas dos espaços periféricos. Por outro lado, as análises de *Aqui fora* e *Moro em São Paulo* (NCA) evidenciam sociabilidades recorrentes, mas não específicas; e *Dói mas passa* (Kinoforum, 2005) e *Homofobia na escola* (Fábrica de Imagens, 2009) tratam de temas considerados universais, como traição e homofobia, respectivamente. Partindo do princípio de que o cotidiano tem a ver com a experiência concreta das pessoas, ele arquiteta diferentes tipos de produção de conhecimento com a produção bibliográfica, tornando-se uma janela para o entendimento de sua experiência sensível nos espaços periféricos.

O quarto capítulo é dedicado às estratégias de materialização dos posicionamentos políticos. Essa discussão, contudo, não se divorcia da estética, pois selecionar imagens, sons e textos para compor um discurso exige de nós uma discussão de ordem estética. Os documentários desse capítulo acionam os conceitos de política elaborados por Zygmunt Bauman e Ulrich Beck, que frisam, respectivamente, a importância da organização coletiva em prol das liberdades individuais e o surgimento da subpolítica como uma alternativa à tradicional política partidária. As análises de *Na real do Real* (Favela Atitude, 2007), *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto e Filmagens Periféricas, 2004) e novamente *Videolência* permitem confrontar a hipótese que orienta esse capítulo de que é recorrente, no tipo de produção aqui em foco, uma composição estética que prioriza os discursos políticos, causando a impressão de haver uma separação entre estética e política no cinema de periferia. Por outro lado, os documentários também apontam para a perspectiva oposta, de que estética e política estão próximos e permitem, assim, evidenciar tanto a importância do discurso político quanto uma inquietação estética para imagens, sons e depoimentos, conforme mostram *Julgamento* (Laboratório Cítrico, 2008), *Poeira* (Nerama e Arte na Periferia, 2007) e *Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta* (Caracol de Arte e Comunicação, 2010).

A discussão sobre estética, cotidiano e política acena para a necessidade de se debater duas questões igualmente importantes para o entendimento das dinâmicas de produção e efeitos de sentido dos documentários de periferia. Desse modo, a tese se encaminha para o fim quando, no quinto capítulo, debato a questão da autoria e das composições do documentário. Os diversos momentos em que os contextos de produção foram citados ao longo do trabalho permitiram a discussão sobre autoria, assim como um momento de tensão surgido durante a gravação de *Improvise!*, analisado no capítulo anterior, em que há uma disputa em torno da divisão da direção desse documentário.

Essa discussão encontra suporte nas concepções benjaminiana e bakhtiniana sobre autoria, pois ambas ressaltam a importância do social, da política e da histórica para uma melhor compreensão dos processos autorais. Outro fator que se mostrou digno de nota no decorrer das análises diz respeito à diversidade de materiais visuais, sonoros e textuais também utilizados em diferentes formas de narrar e representar. Esse caráter polivalente concentra-se em *Defina-se* (Kinoforum, 2002) e *Imagens de satélite* (analisado no primeiro capítulo), que se tornam uma espécie de documentários-síntese desse aspecto heterogêneo, impulsionando a discussão sobre o que caracteriza e compõe um documentário. Assim, a tese apresenta uma estrutura tripartite, em que, de início, ocorre uma aproximação com o objeto, a fim de identificar os diversos meandros que o constituem; em seguida, os capítulos 2, 3 e 4 desenvolvem a questão central e, por fim, um capítulo conclusivo conduz ao encerramento da discussão.

1 – Pontos de vista em documentários de periferia

Ao investigar os alicerces dos pontos de vista da produção documental periférica adoto a estratégia de desmembrar o título deste trabalho para perceber como cada uma das partes que o compõe contribui para a discussão que se verá adiante. Essa opção permite um direcionamento efetivo para a preocupação central deste estudo, sistematizando o debate a partir das palavras-chave *ponto de vista*, *documentário* e *periferia*. Desse modo, pretendo traçar neste capítulo uma reflexão conceitual, mas também acionar uma constelação de conceitos e referências que permita a apreensão da história e do contexto da produção audiovisual aqui em foco. Com essa orientação, recorro sempre que possível ao tema do trabalho, em seu sentido mais geral, como categoria; ou, em seu plano mais restrito, investigando como a análise de um conjunto de filmes impulsiona a discussão sobre um dos pontos acima destacados.

O que se verá a seguir está dividido em três partes. Começo pelo meio do título, *em documentários*, dirigindo-lhe algumas perguntas: quem faz esses documentários? Onde e quando são realizados? Que métodos são utilizados? Que fatores permitem o seu surgimento? Isso possibilita uma apresentação imediata do objeto de estudo, favorecendo, também, uma espécie de “perfil” da produção. Considero importante responder essas perguntas, ainda que elas não sejam o núcleo central de minha preocupação, pois, em certa medida, saber sobre personagens, entidades e contextos é também válido para o objetivo central desse estudo: investigar as condições materiais que possibilitam os pontos de vista dos documentários realizados em periferias, favelas e subúrbios.

Em seguida passo ao *de periferia*. Para debatê-lo, recorro à análise de cinco documentários realizados em quatro cidades: Belo Horizonte, Brasília, Recife e São Paulo. Nessa parte, inicio o trabalho de análise filmica com a intenção de trazer objeto e método mais para perto a fim de revelar as composições das periferias, mas também a percepção que tais documentários apresentam sobre esses espaços.

Por fim, busco na bibliografia especializada sobre a noção de *ponto de vista* no cinema as indicações para a proposição de um *ponto de vista no documentário*. A abordagem invertida das palavras-chave que compõem o título não é aleatória. O propósito inicial é apresentar o tema de pesquisa (condicionantes, organização institucional, metodologias e objetivos) para, a seguir, investigar como os documentários selecionados permitem o debate sobre ideias e conceitos de periferia e, por último, realizar uma discussão conceitual que fornecerá os subsídios para as questões dos capítulos 2, 3 e 4. É preciso reconhecer, apenas, que gerar três polos de discussões a partir do título pode induzir a uma possível fragmentação da discussão, mas essa sensação é compensada pela apresentação de problemáticas e referências vitais para o andamento do trabalho, compondo, ao final do capítulo, um mosaico de temáticas e ferramentas a ser trabalhado nos capítulos posteriores.

1.1 – A produção de documentários

Retomando as perguntas feitas anteriormente a tais “documentários”, começo, então, respondendo àquela que se ocupa dos motivos que permitem o surgimento da produção audiovisual nas inúmeras periferias brasileiras. A elaboração dessa resposta passa por três pontos diferentes, mas conectados entre si: 1) as políticas culturais da última década; 2) o acesso facilitado às câmeras e equipamentos digitais; 3) as representações midiáticas de periferias, favelas e subúrbios, que elaboram um imaginário sobre esses espaços e sobre as pessoas que neles vivem.

Em seguida, aponto para os diferentes modos de organização institucional que as entidades com filmes selecionados pelo *corpus* apresentam. Embora me refira a essa produção como *cinema de periferia* ou *produção documental periférica*, esses filmes são realizados por pessoas vinculadas a diferentes entidades, que, por sua vez, apresentam

diferenciadas estruturas organizacionais. No caso dos núcleos com filmes selecionados, há basicamente quatro tipos: organizações não governamentais, coletivos independentes, escola livre de cinema e uma emissora de TV que mantém um projeto de realização. Demarcar essas diferenças torna-se, portanto, um modo de responder às perguntas “quem faz esses documentários?” e “onde são feitos?”.

As perguntas preocupadas com os métodos, objetivos e período também serão respondidas num tópico em que agrupo as entidades por afinidades e divergências. Desse modo, abordo as intenções de oficinas e coletivos de realização, o público-alvo, o conteúdo das aulas, o tempo disponibilizado para os cursos, o modo como cada entidade se relaciona com o espaço onde atua, as preferências estilísticas e de formato audiovisual, as atividades paralelas em relação à produção de filmes. Enfim, esse panorama permite, por via indireta, traçar um pouco da história do surgimento e desenvolvimento das entidades com filmes integrantes no *corpus*.

1.1.1 – Fatores para o desenvolvimento da produção

1.1.1.1 – Políticas culturais

O recorte cronológico estabelecido por este trabalho vai de 2000 a 2010. Embora algumas iniciativas tivessem surgido nos anos 90 (como a Associação Imagem Comunitária, de Belo Horizonte, fundada em 1997), é a partir dos anos 2000 que periferias, favelas e subúrbios brasileiros experimentam o *boom* de sua produção, em decorrência do aumento progressivo de entidades e núcleos independentes voltados para a realização de filmes e vídeos. É nesse período que novas políticas culturais entram em cena, ampliando as perspectivas para a produção cultural brasileira, especialmente aquela que não encontra abertura nos centros culturais, nos museus, nas bibliotecas, nas salas de cinema do circuito comercial, enfim, nos espaços culturais tidos como tradicionais. Por política cultural, corroboro a definição que se refere a “suportes institucionais que canalizam tanto a criatividade estética como os estilos coletivos de vida”, geridos pelos poderes públicos federal, estadual ou municipal que “solicitam, instruem, distribuem, financiam, descrevem

e rechaçam os atores e atividades que estão sob o signo do artista ou da obra de arte mediante a implementação de políticas”.¹

No período acima comentado, ocorrem duas importantes iniciativas que terão um impacto direto na produção audiovisual periférica. Primeiramente, os Pontos de Cultura, implementados na gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil. O segundo, de caráter municipal, é o VAI, destinado ao fomento de iniciativas artísticas e culturais encabeçadas por moradores da cidade de São Paulo. Há outras iniciativas que também fornecem os subsídios para a produção periférica.² No entanto, é impensável, nos limites e principalmente nos objetivos desse trabalho dissecar todas elas. Centro as atenções nessas duas porque elas são importantes indicativos da implementação e estímulo à realização de filmes nas periferias de diversas cidades brasileiras. Começo, então, pela primeira política cultural comentada.

Em seu estudo sobre as políticas culturais no governo Lula, Rubim identifica que “a assimilação da noção larga [de cultura] permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura culta (erudita) e abra suas fronteiras para outras modalidades de culturas: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientações sexuais; *das periferias*; da mídia audiovisual; das redes informáticas etc”.³ O retrospecto das políticas culturais no Brasil indica uma oscilação entre “ausência, autoritarismo e instabilidade”⁴ – circunstâncias fortemente experimentadas até o fim dos anos 90. A mudança empreendida pelo Ministério de Cultura resulta na ampliação da noção de cultura, entendida para além de sua produção e

¹ Miller & Yúdice, 2004, p. 12. No original: “La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida. (...) las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas”. Além disso, deve-se destacar também seu funcionamento e agentes: “Assim, as políticas culturais devem ser desenvolvidas (...) buscando incorporar e articular um conjunto bastante variado de agentes culturais; estados nacionais; supranacionais (organismos multilaterais); sociedade civil; empresas; grupos sociais e culturais etc. Este desafio pode e deve ser enfrentado através da construção de efetivas políticas públicas de cultura, nas quais os diferentes agentes culturais sejam incluídos e tenham garantias de participação e deliberação” (Rubim, 2009, p. 109).

² No âmbito federal, há o Programa Mais Cultura, voltado para a descentralização dos programas do Ministério da Cultura, e o Concurso de Apoio à Produção de Obras Audiovisuais Inéditas, destinado a pessoas físicas egressas de oficinas e projetos com foco na produção audiovisual. Já a prefeitura de São Paulo criou um fundo para copatrocínio para a produção de obras de realizadores iniciantes. Todos esses programas foram criados no ano de 2007.

³ Rubim, 2008, p. 195, grifo meu.

⁴ Rubim, 2008, p. 183-194. Ao tomar a história do Brasil como eixo, este autor detecta essas três características. A primeira se refere ao período que vai até o início do século XX, a segunda, às ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e dos militares (1964-1985) e, por fim, a terceira ao período que abarca os governos de José Sarney a Fernando Henrique Cardoso (1985-2002).

consumo como um bem restrito às elites, assim como a minimização de seu possível potencial discriminatório e separatista. Para se pôr em prática essa premissa, a estratégia utilizada foi a “do acionamento da sociedade civil e dos agentes culturais na conformação de políticas públicas e democráticas de cultura”.⁵

É dentro dessa perspectiva que surgem os Pontos de cultura, principal ação do Programa Cultura Viva, voltado para o financiamento de entidades reconhecidas pelo ministério como aptas a desenvolver ações culturais. Os projetos aprovados por edital público recebem uma verba no valor de R\$ 185 mil, em cinco parcelas semestrais, para investir no projeto apresentado.⁶ A novidade desse programa está no modo como são vistas as manifestações culturais populares. Se, nos anos 80, prevaleceram as políticas públicas com a intenção de ocupar os menos abastados (com o esporte, por exemplo) para que eles não viessem a se tornar um problema social,⁷ hoje tais políticas não pensam o investimento em cultura apenas como uma questão de “inclusão”. Inversamente, aposta-se na capacidade de gerência e autonomia das comunidades, grupos e instituições que se voltam para produções artístico-culturais.

Cabe frisar que esse programa não fomenta apenas a produção audiovisual, muito embora desde o lançamento de seu primeiro edital, em 2004, o número de iniciativas voltadas para essa área cresça ano a ano, conforme os dados fornecidos por Toledo: “considerando o período de 2005 a 2008, detectou-se que 66% dos Pontos de Cultura do país desenvolveram atividades na área audiovisual”.⁸ Entre as entidades contempladas por esse programa, com filmes no *corpus* deste trabalho, estão, por exemplo, Nós do Morro; CEDECA Interlagos⁹; Projeto Olho Vivo; Associação Cultural Faísca, que promove as Oficinas de Imagem Popular, e a Associação Cultural Kinoforum, que mantém as Oficinas Kinoforum.

⁵ Rubim, 2008, p. 196.

⁶ Valores disponíveis em <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura>.

⁷ Conforme revela o estudo de Zaluar (1994a), “no caso do esporte, o jovem pobre busca uma série de possibilidades, inclusive a própria profissionalização, que o tornam um complemento para a escola. O esporte, ademais, por ter regras universais válidas para todos, representaria uma sociedade ideal que fascina e mobiliza os brasileiros, além de permitir um treinamento e uma permanente familiaridade com um sistema assim organizado”.

⁸ 2010, p. 74.

⁹ O Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente não é uma entidade voltada para a produção audiovisual. Em 2008, o Centro ofereceu uma oficina que foi ministrada pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA). Dela, surgiu o filme *Moro em São Paulo*, que será analisado no capítulo 3.

Outra política cultural que merece destaque é o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI). Implementado pela prefeitura de São Paulo em 2004, esse programa concede uma verba no valor de até R\$ 15 mil por ano, destinada à execução de iniciativas artístico-culturais encabeçadas por jovens de baixa renda, moradores de regiões da cidade em que os recursos e equipamentos culturais são escassos ou inexistentes. O VAI permite a inscrição de pessoas físicas. Isso possibilitou a muitos coletivos e núcleos independentes de São Paulo angariar recursos para seus projetos, entre eles o Filmagens Periféricas, Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), Nerama/Arte na Periferia e Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo – todos com filmes selecionados por esta tese.

Iniciativas como essas apontam para uma nova configuração das políticas culturais, em que “o novo desafio”, como observou Rubim, sobre o seu papel na atualidade, “é inventar políticas culturais em um mundo em que as organizações culturais mais potentes são privadas e mesmo transnacionais, subordinadas, portanto, à lógica da mercadoria e do lucro”.¹⁰ Além disso, programas como o VAI ou os Pontos de Cultura repaginam as políticas culturais ao deslocar o foco da consolidação de uma “identidade nacional” (forte preocupação nas décadas de 30 e 40) para o estímulo e o fomento de projetos que se voltam às práticas cotidianas em suas variadas composições, em diversas partes do país. Assim, não parece casual que uma infinidade de documentários realizados nas periferias brasileiras aborde alguma experiência, espaço ou pessoa que lhe é próxima em detrimento de uma ideia de Brasil, conforme debatarei no terceiro capítulo.

As condições acima permitem aos grupos, em diversos níveis de participação, a composição da “subpolítica”,¹¹ ao conquistar recursos do Estado para materializar ideias em ações. Esse movimento levanta a seguinte questão: embora seja importante reconhecer o potencial de mobilização dos coletivos e entidades à margem das ações do poder público, é ele que, por meio de financiamentos e políticas de participação, viabiliza muitos dos projetos de realização audiovisual nas periferias e subúrbios do país.¹²

¹⁰ Rubim, 2009, p. 110.

¹¹ Conceito apresentado pelo sociólogo Ulrich Beck (1997) que se refere às iniciativas da sociedade civil, frente às ingerências ou deficiências dos Estados na promoção de direitos e da cidadania. Voltarei a essa discussão no quarto capítulo.

¹² Conforme o estudo de Aguiar (2005, p. 183): “refletindo a dependência criada pelo modelo neoliberal de captação de recursos, a maioria dos projetos não culmina com a auto-suficiência. Mesmo as tentativas explicitamente voltadas ao lucro, prosseguem na filantropia do mecenato. Esse fator funciona como limite superior à expansão e permanência do trabalho local”. O autor ainda aponta como um entrave à auto-suficiência dos grupos realizadores a inexistência de um circuito exibidor e o fato deles serem vistos como

Isso implica que a subpolítica não é um movimento inteiramente autônomo. No contexto da produção periférica, diversas entidades funcionam, como mencionado acima, devido às verbas de editais públicos. Quando os recursos se tornam escassos, preza a solidariedade entre seus integrantes, amigos, simpatizantes e também parcerias com outros coletivos, mas esse modo improvisado tem prazo de validade, pois é inviável permanecer produzindo sem recursos ou diante de uma estrutura insuficiente.

Portanto, o encontro entre os conceitos sociológicos e o contexto de produção dos filmes ressalta as especificidades entre teoria e objeto de estudo, salientando a importância de se evitar uma transposição direta de uma categoria para outra. Volto a essa questão no quarto capítulo, mas, para não trilhar um caminho sem volta, retomo o eixo da discussão inicialmente apresentada: os fatores que possibilitam ou estimulam a produção documental periférica.

1.1.1.2 – Popularização do digital

O debate sobre as políticas culturais aponta um duplo aspecto para o entendimento da emergência da produção audiovisual das periferias: o papel que as culturas periféricas vêm ocupando com seus novos agentes e protagonistas e a comercialização dos bens culturais na globalização, em que pesa uma reorganização diante da revolução digital.¹³ Logo, as transformações decorrentes das novas tecnologias da comunicação não podem ser desprezadas. Os últimos dez anos experimentaram também um significativo aumento em relação ao acesso e à circulação de equipamentos digitais. Nesse horizonte, concentro-me apenas naquilo que impacta diretamente a produção audiovisual aqui em foco: as câmeras, digitais cada vez mais leves e com diversas possibilidades de recursos; assim como

uma “mercadoria” por patrocinadores. Essas são, sem dúvida, questões importantes e que merecem ser debatidas, mas que fogem aos propósitos centrais deste estudo.

¹³ Uso o termo “revolução digital” para facilitar o encaminhamento da discussão sobre a importância e os impactos das novas tecnologias em relação ao objeto dessa tese. Embora saiba que a expressão é questionável, uma vez que as novas tecnologias estão disponíveis, de fato, para uma pequena parcela da população mundial, como bem observa Ginsburg (2006, p. 128-129), ao criticar a naturalização do termo, especialmente no ocidente: “esta naturalização parece ainda mais notável diante de certas realidades: apenas 12% do mundo está conectado (de acordo com as estatísticas Fórum Econômico Mundial em Davos, em janeiro de 2005), e apenas 16 pessoas em cada 100 da população mundial são atendidas por linhas de telefone”. No original: “This naturalization seems even more remarkable given certain realities: only 12 percent of the world is currently wired (according to statistics from the January 2005 World Economic Forum in Davos), and only sixteen people in every one hundred of the world's population are serviced with telephone land lines”.

computadores que permitem o trabalho de edição – ambos com preço mais acessível a cada ano que passa.

Esse cenário desenhado pelas novas tecnologias não é, contudo, uma novidade na história do documentário. Só para citar um caso, para não nos dispersarmos, o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês estão entre as estéticas documentais que se beneficiaram tenazmente das câmeras leves surgidas na década de 60. O documentarista Robert Drew empreendeu uma pesquisa sobre novos equipamentos que permitissem pôr em prática certas estratégias de filmagens. Jean Rouch, por sua vez, estabeleceu um frequente diálogo com produtores de câmeras, para também tornar as filmagens mais simples. Nota-se, assim, que na gênese da evolução técnica há também uma participação criadora. Isso aponta para uma discussão já antiga, que, diante da produção audiovisual periférica, aparece novamente: a relação entre tecnologia e estética e as decorrentes determinações entre essas duas searas, muito embora se deva pontuar “que o progresso de uma não é necessariamente correlato à regressão da outra”.¹⁴

Como ponto de partida dessa discussão, corroboro a necessidade, levantada por vários estudiosos,¹⁵ de se abandonar os determinismos tecnológicos que delegam às novas tecnologias a tarefa de estabelecer verticalmente os escopos culturais, sociais ou políticos, pois a questão passa necessariamente pelo uso que fazemos das novas tecnologias, em vez de permanecermos à mercê de suas intenções ou imposições.¹⁶ A celeuma diante de uma nova tecnologia da comunicação ou da imagem ocorre porque as concepções de *ruptura* e *progresso* são logo difundidas, conforme o diagnóstico de Dubois. Para esse autor, pensar a novidade tecnológica nessa chave revela uma superficialidade que se reverte na “recusa da história”.¹⁷ Esse movimento, quando levado às últimas consequências, “impede uma visão

¹⁴ Dubois, 1999, p. 70.

¹⁵ Dubois (1999), Ginsburg (2006), Hight (2008), Machado (1993), Ramos (1994) e Renov (2004), entre outros.

¹⁶ Como indica Migliorin (2003, p. 409), “a relação que estabelecermos com esses novos meios em nossa esfera de atuação será, ela também, parte de importantes agenciamentos que estaremos fazendo entre o mundo e a tecnologia como um todo”. Nesse ensejo, Nichols (1988, p. 22) completa: “o computador é mais do que um objeto, é também um ícone e uma metáfora que sugere novas formas de pensar sobre nós mesmos e nosso ambiente, novas formas de construir imagens do que significa ser humano e viver em um mundo humanóide”. No original: “the computer is more than an object; it is also an icon and a metaphor that suggests new ways of thinking about ourselves and our environment, new ways of constructing images of what it means to be human and to live in a humanoid world”.

¹⁷ Dubois, 1999, p. 67.

mais precisa do objeto sobre o qual debruçamos nosso instrumento analítico, fazendo com que caíamos em uma visão estritamente evolucionista”.¹⁸

As câmeras digitais, sem dúvida, interferem nos métodos e processos de filmagem; mas, ao mesmo tempo, forçam uma mudança no modo de produzir e consumir imagens. É nesse contexto que se pode mencionar o projeto Coletores de Imagem, desenvolvido pela Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, que disponibiliza câmeras digitais aos alunos de seus cursos para que eles façam o registro do cotidiano, gerando, posteriormente, discussões que vão desde as opções de linguagem às representações que tais registros podem sugerir. Dessas imagens, não surgirão necessariamente filmes, mas o que interessa é aguçar novos olhares para práticas e vivências comuns aos alunos e a seus locais de moradia. Nesse caso, as câmeras digitais funcionam como ferramentas que auxiliam na construção ou proposição de um olhar sobre si e para o que está próximo ou, como aponta Migliorin, “a popularização permite que se pense em pequenas produções que atendam a própria comunidade com muito mais sucesso e qualidade do que víamos até então”.¹⁹ Essa nuança é confirmada por Montanha, integrante do coletivo Filmagens Periféricas, de São Paulo, em depoimento no documentário *Videolência* (NCA, 2009), analisado nos capítulos 2 e 4 desse trabalho: “Quando uma pessoa que sempre viu televisão, os atores de novela, de filmes, né, sempre se viu longe daquela realidade. A partir do momento em que ela vê uma câmera passando na sua rua, ali, com as pessoas que são do seu bairro. E aí, filma e pergunta o que ela mais gosta nesse bairro (...). Depois ela assiste isso, pouco importa pra ela e pra quem conhece ela, se esse vídeo foi feito em Hollywood, pela Globo, pelo SBT. O que importa é que ela está vendo, que os amigos também estão vendo, e o mais importante, tá mostrando o local de onde ela veio (...) As pessoas já estão se acostumando com esse novo formato, sabe”.

Ao considerar que o uso de uma determinada tecnologia é mais importante que a tecnologia em si, a produção documental periférica, diretamente beneficiada pela popularização do digital, põe em prática aquilo que Landesman denomina de “estratégia estética”.²⁰ Trata-se de duas importantes transformações impulsionadas pela tecnologia digital: uma relacionada ao fornecimento de uma “familiar noção de autenticidade” e outra

¹⁸ Ramos, 1994, p. 29.

¹⁹ 2003, p. 410.

²⁰ 2008, p. 41.

que solicita um engajamento por parte do espectador. Mas tudo isso depende, como apontado acima, da maneira como se encara a relação com os novos equipamentos.

O digital reforça e expande a importância do documentário como um artefato cultural, favorecendo novos ordenamentos para a sua práxis, como é o caso das oficinas de vídeo com imagens capturadas por celular, oferecidas pelo Cinema Nosso, assim como os cursos de animação, área que vem se beneficiando intensamente do avanço de novos equipamentos e *softwares*. Isso permite a aproximação dos mais jovens com uma linguagem já tradicional, possibilita o exercício de outros arranjos para as práticas e formatos documentais, além de favorecer o caráter coletivo das atividades.²¹ Além desse aspecto relativo à produção, o digital permite uma pós-produção e distribuição para a televisão e internet que, devido à própria composição do artefato tecnológico, facilita a sua circulação.

A popularização da tecnologia digital funciona como um importante vetor para o desenvolvimento da produção audiovisual periférica, mas não é o único. A presença do digital no cinema de periferia conduz à necessidade de enxergar técnica e estética não como categorias rivais, mas complementares. Afirmar que tais documentários só são possíveis em decorrência do acesso às novas tecnologias seria reforçar uma postura de “deslumbre”, que se reverte, por sua vez, numa “falácia”.²² O depoimento de David Alves, integrante do coletivo Arte na Periferia, de São Paulo, sobre um possível contexto de dificuldade de acesso aos equipamentos digitais, sugere que “sem o digital, a gente iria atrás de uma câmera 8mm, 32mm velha lá na feira da Benedito Calixto. Ia marcar para conseguir rolo, ia cortar na tesoura. Fotografias na latinha para a composição dessas fotos. Seria bem mais difícil, sem dúvida. Seria bem mais construtivo sem dúvida, de uma forma ou de outra”²³.

²¹ Como aponta Viviane Ayres, uma das coordenadoras do Cinemaneiro: “acho que você populariza porque ele [o digital] é fácil você conseguir, e é divertido, porque entra todo mundo, porque você gosta de novelizar, botar as coisas em funcionamento, o outro gosta de escrever, o outro que gosta de montar as imagens, sabe, então, e tem essa característica também interessante de você, do trabalho em equipe mesmo, cada um faz um pedacinho e se, todo mundo fizer seu pedacinho a tempo e a hora, a coisa vai fluir de forma que é legal você trabalhar um grupo de jovens”.

²² Segundo Ramos, as novas tecnologias da imagem podem gerar essa dupla perspectiva, em que o deslumbre seria uma “estreita visão evolucionista da imagem que passa como um rolo compressor sobre os campos e tradições anteriores à imagem técnica” (1994, p. 29) e a falácia, “conceder um peso expressivo às potencialidades da forma digital, ainda mais quando analisadas como corrida na história em direção à última novidade tecnológica (1994, p. 31).

²³ Depoimento em 15 de setembro de 2010.

Nesse horizonte, a produção documental periférica suscita uma relação com as tecnologias digitais na perspectiva da continuidade e da transformação em detrimento da ruptura e do progresso, pois fazer documentários não é simplesmente uma forma de manusear ou testar equipamentos, mas, principalmente, de se inserir no mundo e de propor imaginários. E, no caso da produção aqui em foco, há, como se verá nos capítulos 3 e 4, uma forma de manejar o cotidiano que se reverte numa estratégia política, cujo objetivo é o distanciamento de imagens e imaginários que enquadram as periferias apenas como locais de vulnerabilidade social e econômica. O acesso aos equipamentos digitais permite à produção documental das periferias, favelas e subúrbios acionar políticas de representação que não encontram espaço na mídia hegemônica, além de levantar, como detecta Ginsburg sobre a produção audiovisual indígena, “questões importantes sobre a política e a circulação do conhecimento em vários níveis”.²⁴

A relação entre o documentário e as tecnologias digitais apresenta, portanto, uma extensiva e permanente transformação de aspectos fundamentais da cultura do documentário. No caso da produção aqui em foco, trata-se de uma realização audiovisual de baixo custo e com boa qualidade, que faz uso das novas tecnologias como poderosas ferramentas que permitem apresentar e defender posicionamentos, histórias, experiências, vivências e culturas. Esse processo converte espectadores passivos em criadores, difusores e multiplicadores de imagens e imaginários relativos às periferias e favelas. Essa estratégia, contudo, não é aleatória, mas decorrente de décadas de uma construção unilateral das camadas populares fornecidas a partir da televisão e do cinema.

1.1.1.3 – Imagens e imaginários das periferias na televisão e no cinema

A observação dos fatores condicionantes da produção documental periférica remete também às construções imagéticas e discursivas sobre periferias difundidas pelos meios de comunicação de massa. Refiro-me, neste momento, à produção televisiva e cinematográfica brasileira a partir da década de 90 – período fortemente marcado pela presença dos espaços

²⁴ Ginsburg, 2006, p. 133. No original: “They raise important questions about the politics and circulation of knowledge at a number of levels”.

periféricos e de seus moradores em diversos produtos midiáticos, revelando diversas sociabilidades e controversas modalidades representacionais.

Em décadas anteriores, o cinema brasileiro já havia trazido para suas tramas espaços e personagens marginalizados: essa “tendência” volta a partir dos anos 1990 em representações da pobreza e da violência de modo até então não visto. Os trabalhos de Hamburger (2007) e Bentes (2007) traçam esse percurso na história do cinema nacional. Por esse motivo, não pretendo parafrasear tal trajeto, mas recorrer aos pontos apresentados por essas autoras naquilo com que iluminam a discussão que pretendo encaminhar.

O cinema realizado nas periferias urbanas não é foco de nenhum dos trabalhos citados, mas a conjuntura política, cultural e social em que esse tipo de produção começa a se desenrolar atravessa os três textos de forma contínua. É exatamente esse cenário em que ressurgem a produção cinematográfica brasileira, a partir dos anos 1990, que interessa aqui ter em mente, pois no final dessa década começam as primeiras experiências em oficinas e cursos de cinema e audiovisual nas periferias brasileiras.

A presença das classes populares em diversas produções nacionais desse período, tanto na ficção como no documentário, bem com a notoriedade que muitos desses filmes obtiveram, é um sintoma de que o debate sobre o frágil e precário estado em que se encontra o escopo social brasileiro não poderia mais ser adiado. E este debate põe em cena também uma nova faceta que é o cerne deste trabalho: grupos sociais antes apropriados, tomados como personagens de inúmeros filmes, passam agora a produtores de imagens e discursos sobre si.

Nas décadas de 1960 e 1990, sertões²⁵ e favelas aparecem na produção cinematográfica como o emblema de um Brasil pouco preocupado com a distribuição de renda. Porém, novas configurações entram em cena para moldar o horizonte social, político e cultural a que o cinema passaria a se reportar. Olhar para a produção do país e perceber como essa temática foi tratada torna-se, então, um profícuo ponto de partida. São inúmeros os filmes do período capazes de impulsionar o debate, mas, para não me perder em meio a tantas possibilidades, concentro as atenções no documentário *Notícias de uma guerra particular* (1998), dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund. O tráfico de drogas no Rio de Janeiro é o tema de *Notícias...*. Trata-se de um dos mais importantes filmes

²⁵ Para maiores detalhes sobre o sertão no cinema brasileiro das décadas de 60 e 90, ver Xavier (2000) e Bentes (2007).

realizados na década de 1990 por abordar o momento de consolidação das atividades do narcotráfico no Rio de Janeiro. O crime organizado e a violência urbana começam a se intensificar no final dos anos 1980.²⁶ O documentário é realizado em 1997 e 1998, isto é, apenas dez anos após o início desse movimento. Esse tempo, que pode ser visto como ínfimo para se avaliar o grau e os efeitos dos acontecimentos históricos, foi suficiente para que as facções criminosas que comandam o tráfico de drogas na cidade conquistassem uma solidez sem igual.

Ao diagnosticar o estado de urgência em que se encontrava a sociedade brasileira, com alarmantes índices de morte por arma de fogo, bem como a significativa parcela de contribuição que o tráfico de drogas apresenta nesse cenário, *Notícias...* traça um percurso cronológico que explicita as origens dessa conjuntura. Por essa via, a fala do escritor Paulo Lins lança uma luz sobre a questão: ele explica que a partir do momento em que as ações da violência urbana, decorrentes do tráfico, passaram a invadir os bairros nobres da cidade, a imprensa passou a noticiá-las com mais frequência. Não obstante, esse processo reforça a ideia de o morador do morro ser promovedor da violência, tornando-o visível por meio de um estigma²⁷.

Os fatores descritos até agora não são os únicos a serem observados como paradigmáticos na constituição de imaginários e representações do cinema brasileiro dos anos 1960 para os 1990 (quando são retomados os cenários e seus respectivos personagens), mas os subsídios fornecidos por eles apresentam os componentes para a continuidade desta discussão, pois, ao contextualizar tal conjuntura em que grupos socialmente marginalizados aparecem com cada vez mais frequência como personagens de diversas produções, uma questão inevitável se apresenta: como os filmes apresentam esses espaços e as pessoas tomadas como personagens?

A própria produção de cinema dos anos 1990 em diante fornece as chaves para o debate. *Notícias de uma guerra particular*, *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004), *Cidade de*

²⁶ Vários trabalhos apontam essa data como o momento de ascensão da violência urbana no país. Entre eles, Leeds (1999), Nascimento (2003) e Zaluar (1999).

²⁷ A ideia de estigma utilizada neste trabalho é cara às formulações de Soares (2009, p. 5): “os estigmas (...) ainda que pareçam sempre mais prejudiciais do que benéficos – justamente, (...), por estarem na base de estereótipos e preconceitos. Os estigmas incluem e excluem, são dinâmicos e intercambiáveis – são multifacetados, (...), e não unilaterais, como as cristalizações presentes nos estereótipos e preconceitos, determinados por modelos prévios.”

Deus (Fernando Meirelles, 2002) e *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006) e *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) levantaram o debate sobre a apropriação do cotidiano das periferias e situações de marginalidade por cineastas “de fora” e, principalmente, sobre as representações por eles construídas. No caso de *Cidade de Deus*, especialmente, foi um debate instigante que, em muitos casos, extrapolou o filme, pois a análise do entorno complementa uma compreensão mais apurada da experiência fílmica.²⁸ No momento em que se discutiam quais imagens e imaginários o cinema brasileiro estava construindo de favelas, subúrbios e periferias, moradores desses espaços estavam dando os primeiros passos rumo a uma construção de suas próprias imagens. Paralelamente, ainda que timidamente, as classes populares passavam de personagem a realizadoras, a contadoras de suas próprias histórias.

Essa discussão não pode se concentrar apenas nas representações via cinema, pois a televisão também engrossou o coro dos espaços periféricos como uma espécie de catalisadores da periculosidade e da marginalidade. Muito embora o enquadramento das classes populares na chave do estereótipo ou do exotismo já estivesse presente na televisão brasileira desde os anos 1960,²⁹ é na década de 1990 que os canais da TV aberta abordarão insistentemente o cotidiano violento de periferias e favelas. Nesse contexto, o programa policial vespertino *Aqui agora* se tornou emblemático. Com o bordão “um telejornal que mostra a realidade como ela é”, o programa deslocou o foco da mídia televisiva para as questões relacionadas à violência urbana, tragédias sociais ou pessoais – um feito inédito no jornalismo televisivo da época, que prezava pela “higiene” temática e visual.

Mas o que interessa frisar não são as composições narrativas ou imagéticas do telejornal,³⁰ e sim as consequências dessas opções para as comunidades onde Gil Gomes, principal repórter do programa, fazia as suas reportagens. Um morador do Jardim São Luís, periferia da zona sul paulistana, em depoimento no documentário *Não é o que é* que será

²⁸ Esse debate envolveu Ivana Bentes, MV Bill, Paulo Lins, Alba Zaluar. Mais informações, ver textos de Ivana Bentes: *Da Estética à Cosmética da Fome*. **Jornal do Brasil**. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1 - 4, 8 de julho 2001 e *Cidade de Deus* promove turismo no inferno. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2, São Paulo, p. 1 - 1, 31 de agosto de 2003.

²⁹ Conforme aponta o estudo de Sodré e Paiva (2002), sobre a presença do grotesco em diversos produtos midiáticos. No capítulo dedicado à televisão brasileira, os autores traçam um percurso histórico desse meio de comunicação priorizando a identificação da “estética do grotesco”.

³⁰ Nessa direção, ver os trabalhos de Bentes (1994) e Stücker (2009).

analisado ainda neste capítulo, diz que o *Aqui agora* demonizava os bairros da periferia em suas matérias de modo a dificultar, inclusive, que os moradores de conseguissem trabalho.³¹

O *Aqui agora* foi uma espécie de abre-alas para que outros programas da mesma linha fossem exibidos na televisão brasileira, tais como o *Cidade alerta* (Record, 1995-2005) e o *Brasil urgente* (Band, 2001-atual), que passaram a se destacar também pela performance de seus apresentadores, sempre num misto de julgamento das ações alheias com indignação.³² Com os sucessores do *Aqui agora* as representações das periferias apenas como espaços da violência e da barbárie continuariam a ser reforçadas ao longo dos anos 2000. Tendo em vista que a televisão tem um poder de alcance amazonicamente superior ao do cinema, não é descabido apontar que programas como *Aqui, agora* e suas derivações tenham contribuído para uma construção de um imaginário enviesado em relação a periferias, subúrbios e favelas. Imaginário que a produção documental periférica se esforça para minimizar por meio de diversos filmes que serão analisados nos próximos capítulos. Nota-se, então, que os fatores que favorecem o surgimento do cinema de periferia não se limitam a investimentos (por meio de políticas culturais) e equipamentos (câmeras digitais e programa de edição). O contexto representacional midiático via cinema e TV fornece também os subsídios temáticos, discursivos e estéticos para a produção aqui em análise.

Um olhar panorâmico sobre os primeiros anos da produção audiovisual periférica, que vai do final dos anos 1990 ao início dos 2000, revela sua consciência e conexão com tais imagens e imaginários que circulavam no cinema e nos meios de comunicação de massa e que dia a dia se consolidava rumo a estigmas garantidores de uma visibilidade

³¹ Essa questão não é exclusiva ao *Aqui agora*. No documentário *Sou feia mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005), uma moça se queixa da dificuldade em conseguir trabalho caso coloque em seu currículo que é moradora de Cidade de Deus, zona oeste do Rio. Muitas empresas recusam profissionais que residam no bairro devido ao estigma que iguala morar na Cidade de Deus a ter envolvimento com a criminalidade. Esse tipo de atitude provavelmente decorre da grande exposição que o bairro teve nos meios de comunicação em decorrência do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). A mesma questão aparece em *Moro na Tiradentes* (Henri Gervaiseau, 2008), em que alguns moradores de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, relatam a dificuldade de conseguir emprego pelo fato de morarem num bairro estigmatizado. Nessa direção, Zaluar (1994b, p. 17) fornece alguns subsídios para a compreensão desse fato: “os membros das classes populares deixam de tornar-se trabalhadores porque sua própria condição de pobres ameaça e amedronta os que lhes poderiam fornecer emprego. Em outras palavras, eles são perigosos antes de efetivamente o serem, ao optar pela vida criminoso. (...) É um círculo vicioso que opera como um obstáculo efetivo à obtenção de emprego e como um mecanismo psicológico poderoso na construção de sua identidade”.

³² Para uma análise do programa *Brasil urgente*, assim como da performance de seu apresentador José Luís Datena, ver Lana (2006).

sinistra,³³ (como pode ser visto em um dos depoimentos de *Imagens de satélite*, analisado a seguir, em que um morador relata as agruras diárias por que passam os moradores das cidades-satélites de Brasília).³⁴ Não é à toa que o tom de “resposta” às imagens redutoras veiculadas ao longo dos últimos anos é bastante recorrente nessa produção – ponto que será debatido mais a fundo no capítulo 3.

A produção audiovisual periférica abre as portas para uma seara até então inexistente na produção cinematográfica brasileira: um cinema feito em comunidades de baixa renda, por seus próprios moradores, ainda que seus métodos e resultados rendam discussões nas quais pretendo me deter especificamente nos capítulos que seguem. No entanto, interessa neste momento chamar a atenção para a sua existência e ação, pois, de forma acentuada, esses “novos sujeitos do discurso”, para utilizar os termos de Bentes, apropriam-se de imagens e discursos para também, de certa forma, “controlar os mecanismos de construção de sua imagem”³⁵ ou garantir o “*copyright* sobre sua própria miséria e imagem”,³⁶ – pois, como dito anteriormente, fazer imagens é uma forma de se inserir no mundo, de (des)construir e mudar imaginários. Para isso é preciso produzir, e produzir e realizar filmes não deixa de ser uma forma eficaz de se refutar um dos mais cruéis e nocivos processos de exclusão: a negação do acesso às informações sobre o mundo e sobre si.

Antes de prosseguir, é preciso estar atento, também, para não demonizar os meios de comunicação ao enxergá-los apenas como construtores de imagens redutoras sobre favelas e periferias. Também no período em que tais imagens começavam a se consolidar no imaginário social, canais de televisão abertos e fechados exibiam programas com foco na periferia, revelando outras facetas para além da pobreza, da violência e o do tráfico de drogas.

³³ Sobre este aspecto, vale frisar a seguinte observação: “o que é problemático é que esta visibilidade midiática não implica uma real intervenção do estado de pobreza, e que se torna o centro de um discurso humanista e midiático a transformar a denúncia em banalidade e *fait divers*” (Bentes, 2007, p. 195)

³⁴ Hamburger (2007, p. 121) completa a discussão: “*O invasor, Cidade de Deus, Cidade dos homens, Carandiru, O prisioneiro da grade de ferro* são alguns exemplos, entre outros, de uma série de trabalhos que dialogam entre si na busca por expressar o drama da violência contemporânea. Espectadores na periferia na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído”.

³⁵ Hamburger, 2007, p. 125.

³⁶ Bentes, 2007, p. 224.

Entre tais programas, destacam-se *Turma do gueto* (Record, 2002-2004), uma série de cinco temporadas que se passava na periferia de São Paulo. O pano de fundo eram as dificuldades de professores e alunos da Escola Municipal Quilombo e o cotidiano da comunidade à sua volta, marcado tanto por histórias de amizade e amor como pelo envolvimento com drogas. *Central da periferia* (Globo, 2006) deslocava as atenções para as experiências culturais de diversas periferias brasileiras. O programa passou por Belém, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, revelando a produção cultural desses espaços, que, posteriormente, seriam absorvidas pela mídia massiva e pela indústria cultural, como é o caso do *funk* carioca, do arrocha baiano, do forró eletrônico cearense, do tecnobrega paraense ou da tchê *music* gaúcha. O *Central da periferia* inspirou o quadro *Minha periferia*, exibido no Fantástico, cujo enfoque é revelar experiências e vivências que geralmente não interessam aos meios de comunicação de massa.

Manos e minas (TV Cultura) centrava as atenções na produção do movimento hip-hop em São Paulo, sempre divulgando novidades e uma agenda com os eventos relacionados à cultura *rapper*. Também exibido pela TV Cultura, o *Pé na rua* (2007-2008) não tinha a periferia como foco específico, mas como suas pautas costumavam retratar a produção cultural da cidade de São Paulo (especialmente literatura, teatro e cinema), a periferia, em muitos casos, aparecia no programa em decorrência de sua produção artística. *Conexões urbanas* (Multishow), apresentado por José Júnior, do AfroReggae, também não enfoca apenas as questões relativas às periferias e favelas, mas, como o próprio título sugere, as questões urbanas. Daí, temas relacionados a esses espaços serem ocasionalmente o assunto de muitos programas, que mesclam a linguagem jornalística com a documental.

O que aproxima esses programas é a tentativa de abordar espaços e experiências periféricos para além das questões já bastante visíveis, tais como violência, pobreza, tráfico de drogas e marginalidade. Não há, por parte deles, a recusa de que esses aspectos não estejam inseridos no cotidiano das periferias, porém constata-se a necessidade de ir além dessas temáticas, de tornar público que, se, na periferia há criminalidade, nela também há criatividade, produção artística e sociabilidades que merecem um espaço, ainda que nas emissoras com pouco alcance,³⁷ para ser mostradas – e que isso sirva, principalmente, para uma revisão das imagens e discursos diariamente veiculados pela mídia hegemônica.

³⁷ A exceção fica por conta, evidentemente, dos programas exibidos pela Rede Globo.

1.1.2 – Diferentes realizadores: oficinas, escolas e coletivos independentes

A aparente generalidade que termos como *cinema de periferia*, *vídeo popular* ou *cinema de quebrada* podem sugerir conduz à observação de possíveis diferenças entre os seus realizadores, especialmente em relação à organização institucional e aos modos de funcionamento. Desse aspecto, surge a necessidade de estabelecer as características e diferenças entre os realizadores da produção audiovisual aqui em foco, pois, como se verá adiante, a articulação de um discurso prévio molda intenções e, em certa medida, os filmes posteriormente confeccionados. O carácter heterogêneo não se limita apenas às questões de linguagens, narrativas e temáticas, mas se estende também a seus emissores, sendo necessário, então, pontuar diferenças.

Tendo em vista que hoje existem mais 100 entidades³⁸ de produção audiovisual espalhadas em diversas cidades brasileiras, o mapeamento desse número seria uma importante tarefa que revelaria em detalhes a heterogeneidade dos grupos realizadores. Porém essa empreitada está fora dos propósitos desta tese,³⁹ de modo que concentro as atenções nas 21 entidades cujos filmes integram o *corpus* deste estudo.

Boa parte dos cursos voltados para moradores de áreas periféricas é desenvolvida nos espaços das organizações não governamentais (ONGs). Essa característica é notória não somente para as entidades com filmes selecionados por este estudo, como para a produção audiovisual periférica de modo geral.⁴⁰ Dos 21 projetos, treze funcionam sob a tutela de ONGs, seis são coletivos independentes, um ocorre numa Escola Livre de Cinema e outro numa emissora de TV. Porém, ainda que as ONGs ocupem a maior parcela em termos quantitativos, elas têm dividido a produção com núcleos independentes, apresentando especificidades, como detecta Hikiji:

o que em 2004 poderia ser caracterizado como um fomento da produção audiovisual nas periferias por meios principalmente de ONGs e do poder público, hoje precisa ser descrito como algo maior, que revela uma movimentação importante protagonizada pelos próprios membros das comunidades que passam a

³⁸ Uso esse termo para me referir à diversificada organização institucional da produção documental periférica: ONGs, coletivos independentes, Escolas Livres de Cinema e núcleos de produção.

³⁹ O trabalho de Toledo (2010) cumpre essa função. São 113 entidades investigadas, de modo a compor um panorama do que a autora classifica como Educação Audiovisual Popular.

⁴⁰ Segundo o levantamento de Toledo (2010, p. 84), 74% das entidades pesquisadas funcionam como ONGs.

atuar como realizadores, exibidores e militantes de um movimento pela democratização do audiovisual.⁴¹

Esse aspecto apontado pela autora acontece com mais força na cidade de São Paulo. E um dos motivos que ajudam no entendimento dessa dinâmica diz respeito aos editais para pessoas físicas, como o VAI, descrito anteriormente, frequentemente requisitado pelos coletivos de produção (e exibição) da cidade.

Ao observar as entidades com filmes no *corpus* é possível notar duas formas de organização. A primeira diz respeito a ONGs em que os cursos de audiovisual são mais um entre outros oferecidos. Dentro dessa perspectiva, estão a Rede Jovem Cidadania, vinculada à Associação de Imagem Comunitária, em Belo Horizonte; Nós do Morro; Ação Educativa e Fruta Pão. Ainda no âmbito das organizações não governamentais, encontram-se aqueles com projetos especificamente voltados à produção e à realização de peças audiovisuais Oficinas Kinoforum, em São Paulo; Oficina de Imagem Popular, em Brasília; Oficinas Querô, em Santos (SP); Cinema Nosso, no Rio de Janeiro; Projeto Olho Vivo, em Curitiba; e Cinemaneiro/Cidadela, no Rio de Janeiro.

Fora do universo das ONGs, há também um conjunto de núcleos independentes, que se formaram depois da passagem de oficinas itinerantes (como a Kinoforum, por exemplo) por bairros da periferia paulistana. É o caso do Filmagens Periféricas, Nerama/Arte na Periferia e do grupo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo. Nessa direção, ainda há o Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), composto por ex-alunos das Oficinas Kinoforum e da ONG Ação Educativa. Dentro do espectro do *corpus*, há uma terceira modalidade, vinculada a prefeituras que mantêm Escolas Livres de Cinema. O caso aqui em foco é do Laboratório Cítrico, da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu (RJ). E, por fim, o projeto Geração Beleza, mantido pelo canal de televisão Futura.

Após estabelecer as diferenças no modo como se organizam e se apresentam institucionalmente os realizadores, é necessário explicitar numericamente como ocorre tal distribuição. Dos 40 filmes selecionados, 25 foram realizados em organizações não governamentais, sendo 20 em ONGs voltadas especificamente para a produção audiovisual, e cinco em ONGs em que a realização de filmes aparece como um dos “braços” do conjunto de projetos desenvolvidos numa instituição. Há onze documentários realizados

⁴¹ Hikiji, 2009, p. 118.

por núcleos independentes, dois produzidos por Escolas Livres de Cinema e dois por uma emissora de TV.

Esse mapeamento do ponto de vista institucional, seguido de uma separação da quantidade de filmes que cada entidade apresenta no *corpus*, tem a intenção de explicitar o lugar de fala desses enunciadores, para que se evite aqui, desde já, as generalidades que o termo *cinema de periferia* pode apresentar. Além da organização institucional refletida no *corpus*, é importante também explicitar os discursos e práticas recorrentes à produção e à realização dos documentários aqui em análise. É para este ponto que passo agora acrescentando um pouco da história das entidades e suas respectivas metodologias de trabalho, pois observar a gênese da produção implica também apreender as composições dos pontos de vista de tais documentários, já que um filme não deixa de refletir o contexto geral a ele circunscrito.

1.1.3 – Histórico, objetivos e metodologias de projetos de realização audiovisual

O *corpus* deste trabalho é composto por 40 filmes de 21 projetos diferentes. Desse total, 32 integram o *corpus* de análise, em que as atenções para os elementos estéticos e enunciativos se darão de forma mais efetiva, e oito o *corpus* de referência, cuja função é fornecer os elementos complementares para a organização das questões aqui levantadas. Pretendo abordar a partir de agora o histórico, os objetivos e as metodologias de trabalho de oficinas e coletivos, pois, em certa medida, esse mapeamento ajuda na apreensão dos pontos de vista da produção documental em foco. Tendo em vista que são 21 projetos, não abordarei um a um, pois isso certamente tornaria a apresentação exaustiva. O percurso a seguir traça, então, afinidades e divergências que caracterizam os métodos e intenções de tais grupos ou entidades.

Inicialmente, um olhar panorâmico revela um aspecto recorrente: uma parte considerável de tais cursos é destinada a jovens, cuja idade varia em média de 13 a 25 anos. Os motivos que elegem tal faixa etária são variados, mas conectados entre si: neste momento, deixa-se para trás a infância, passa-se a vivenciar novas experiências, em que se torna latente o encaminhamento da energia e dos potenciais criativos para alguma atividade. Há, no entanto, exceções, como cursos voltados para crianças, como ocorre na

Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu (RJ) ou os de animação oferecidos pela ONG Favela é isso aí, de Belo Horizonte. Há também casos como o do Filmagens Periféricas, de São Paulo, em que não há limite máximo de idade para o engajamento nas atividades do coletivo. Nessa seara, está também o Cinemaneiro, com sede no Rio de Janeiro. Para frequentar os cursos é preciso ter no mínimo 13 anos, sem limitação de idade máxima. Viviane Ayres, uma das fundadoras, justifica que a partir dos 13 o aluno já tem “melhor compreensão e absorção de pressupostos teóricos, bem como está mais apto a manusear equipamentos”.⁴² Além da idade, há outros critérios para a seleção do aluno. A Associação de Imagem Comunitária (AIC) desenvolve oficinas voltadas não somente para moradores de periferias e favelas de Belo Horizonte, mas também para população de rua ou usuários de serviços de saúde mental. Essa entidade mantém o projeto Rede Jovem Cidadania, de onde saiu o documentário *Cidade cinza*, que elabora impressões e sensações sobre a experiência de viver num centro urbano.

Para recrutar o aluno, muitas entidades estabelecem parcerias com escolas públicas e centro comunitários, que posteriormente fazem a divulgação dos cursos. Esse modo de aproximação foi recorrente, especialmente nos primeiros anos da década de 2000, pois os idealizadores e professores, em sua maioria, eram “externos” aos locais de atuação. O Cinemaneiro e as Oficinas Kinoforum, de São Paulo, são exemplos de entidades que estabeleceram esse modo de aproximação, que nem sempre foi fluído e receptivo. Tais iniciativas, em alguns casos, foram vistas num primeiro momento com uma certa desconfiança por parte de moradores de diversas comunidades.⁴³ Reverter essa impressão inicial foi trabalho que levou alguns anos e que contou com o apoio de intermediários. Quem ilustra essa questão é a Oficina de Imagem Popular, de Brasília. Surgida de uma parceria entre Universidade Católica de Brasília e a Karibu Cinema, responsável pela Mostra Taguatinga de Curtas-Metragens, essa oficina teve a sua primeira turma composta por 24 jovens de cidades-satélites próximas a Taguatinga, com idade entre 12 e 20 anos no

⁴² Depoimento em 18 de junho de 2008.

⁴³ “Em 2002, eu estava na escola, numa escola municipal, lá da onde eu moro, que é Vila do João, no complexo da Maré, aqui no Rio de Janeiro. A equipe de produção do Cinemaneiro foi divulgar a oficina. A princípio eu não me interessei muito porque, pô, esse negócio de teatro. Essa parada, eu não gosto, não. Aí um amigo meu, quando a gente saiu da aula ele falou, vamos naquela parada lá, cara, me faz companhia e eu fui com eles. E chegando lá a gente teve uma surpresa, porque estavam acabando as fichas de inscrições, só tinham três”. Depoimento de Josinaldo Medeiros, ex-aluno do Cinemaneiro, hoje coordenador do Cidadela, em 16 de junho de 2008.

ano de 2002. Nas diversas entrevistas que realizei com pessoas diretamente envolvidas com oficinas, núcleos de produção e coletivos, um ponto recorrente é a importância de explicitar os objetivos de tais cursos, pois, assim, as possíveis desconfiças são mais facilmente minimizadas, invertendo, inclusive, o *status* dos cursos oferecidos, que passa da desconfiça ao objeto de desejo, conforme aponta Miriam Machado, assistente social do Cinema Nosso, com sede no Rio de Janeiro.⁴⁴

O modo como se estrutura o trabalho de realização é também diverso. Nesse âmbito, é interessante inicialmente ressaltar o tempo de duração das oficinas. A Kinoforum se destaca em relação às demais com o menor tempo de todos os projetos comentados, cerca de uma semana. Como se verá nas páginas a seguir, filmes como *As consequências de um erro*, *O sofrimento de uma mãe* e *O movimento*, todos realizados nas Oficinas Kinoforum, apresentam uma forte influência da linguagem televisiva em suas narrativas e opções estéticas. Isso ocorre porque o repertório audiovisual do aluno é geralmente moldado pela televisão e a absorção de novas informações visuais, narrativas e estéticas requer mais que uma semana. Talvez esse aspecto ajude a explicar a forte presença das referências televisivas nos filmes realizados nas oficinas Kinoforum. No entanto, essa premissa não pode ser tomada como absoluta porque há casos de documentários feitos também nas Oficinas Kinoforum que se distanciam dessa proposta, como *Tele-visões* (que tece uma crítica à televisão, como se verá no capítulo 2) e *Defina-se* (analisado no capítulo 5, sobre a multiplicidade imagética e sonora de que faz uso). No caso dos coletivos, em que os filmes não são realizados em cursos com um período previamente estabelecido, observa-se, de modo geral, que há mais tempo para o acabamento discursivo e estético, como se vê em *Poeira*, analisado no quarto capítulo, e *Videolência*.

Diferentemente da Kinoforum, há outras oficinas que duram mais tempo: quatro meses (Cinema Nosso, Favela é isso aí) e um ano (Oficinas Querô). Esse dado é interessante porque induz a perceber em que medidas o tempo destinado interfere no resultado final, uma vez que é lento o processo de construção de novos olhares. Já os coletivos independentes, quando realizam seus próprios filmes, não têm uma demarcação tão rígida do tempo, pois nesse caso a questão é de construção de uma peça audiovisual, e não de um processo de aprendizagem.

⁴⁴ Depoimento em 17 de junho de 2008.

De modo geral, no quesito estrutura e condução das aulas, o caráter coletivo na realização dos filmes é uma constante, assim como um foco direcionado para a prática, enquanto a teoria é utilizada nos momentos em que permita o desenrolar dos exercícios práticos. Segundo Ana Rosa Marques, professora da Oi Kabum! Salvador (que atua em parceria com o Núcleo Cipó), apesar dessa separação, muitas vezes as tarefas se confundem: “não há uma delimitação muito rígida no tempo destinado às aulas teóricas e práticas. Uma das metodologias adotadas é começar com a parte mais prática e, aos poucos, introduzir as questões teóricas, pois uma ênfase inicial na teoria pode ocasionar em evasão”.⁴⁵ Algo semelhante ocorre também nas Oficinas Querô, como aponta Victor Santos, que integrou o elenco de *Querô* e a primeira turma das oficinas: “em boa parte do curso, as aulas são executadas em função do filme que se pretende fazer. Na minha turma, fizemos quatro filmes em um ano e dessa forma ficou muito fácil pôr em prática aquilo que no início é apenas teoria”.⁴⁶

O conteúdo visto nessas aulas “teóricas” e “práticas” é também diversificado. No entanto, de modo geral, os temas das aulas giram em torno de história do cinema, roteiro, linguagem cinematográfica e operação e movimentação de câmera. Já quem faz os cursos de animação tem aulas de história do cinema de animação, persistência ótica, construção de brinquedos óticos e fundamentos da animação (criação de cenários e personagens, roteiro, montagem e finalização). Há, também, de modo recorrente, a inserção de conteúdos correlatos ao audiovisual (informática, mídias digitais), assim como os de formação geral, como sociologia, filosofia, expressão oral e escrita, história da arte e desenvolvimento pessoal e social. Oficinas Querô, Ação Educativa, de São Paulo, Fruta Pão, de Santos, Cinema Nosso, Nós do Morro, Projeto Olho Vivo, de Curitiba, estão entre as instituições que fornecem essa estrutura de curso.

Um aspecto recorrente na fala dos educadores de oficinas é que uma parcela significativa dos alunos só estabeleceu contato com o audiovisual a partir da televisão, então a absorção de outras linguagens torna-se um processo demorado. Além disso, há o choque de repertórios, ou seja, o educador tem um conjunto de referências diferente da dos alunos, cujas referências são basicamente pautadas pela televisão. Nesse caso, surgem

⁴⁵ Depoimento em 12 de julho de 2009.

⁴⁶ Depoimento em 31 de julho de 2010.

conflitos e divergências que são salutares para ambas as partes, e que certamente apresentam influências no produto final (aspecto que será debatido no próximo capítulo).

No que tange à temática são constantes as histórias que abordam, de alguma maneira, o cotidiano dos alunos, bem como (especialmente nos filmes feitos entre 2000 e 2004, momento inicial dessa produção) uma necessidade de resposta às imagens cristalizadas sobre periferias, morros e favelas que circulam no imaginário social com a ajuda dos meios de comunicação.

O local de atuação de oficinas e coletivos revela também aproximações e divergências. A grande parte está situada no bairro onde moram os seus idealizadores. Desse modo, atuam em suas respectivas comunidades o Filmagens Periféricas (Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo), o Núcleo de Comunicação Alternativa (Jardim São Luís, zona sul de São Paulo), o Caracol de Arte e Comunicação (Chão de Estrelas, zona norte de Recife), o Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo (Taipas, zona norte de São Paulo), o Nós do Morro (Morro do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro) ou o Favela Atitude (favelas Real Parque e Jardim Panorama, zona oeste de São Paulo). Mas há exceções: quando iniciaram as atividades em 2001, as Oficinas Kinoforum estabeleceram como ponto de atuação localidades em que os aparelhos culturais são deficientes ou inexistentes. Ao contrário de projetos que se fixam num determinado espaço e lá desenvolvem as suas atividades, as Oficinas Kinoforum são itinerantes e sempre contam com o apoio de uma entidade local já constituída, que funciona como uma espécie de mediador entre as oficinas e os futuros alunos. Dessa forma, já passaram por diversos bairros da periferia paulistana, bem como por cidades vizinhas, como Diadema, Mauá e Jundiaí.

Por sua vez, há projetos, como o Cinema Nosso, que não focam as atenções em uma localidade específica. Eles priorizam alunos da rede pública estadual e municipal de comunidades pobres tanto da cidade do Rio de Janeiro, quanto de municípios da região metropolitana como São João de Meriti ou Duque de Caxias. Para que essa estratégia pudesse prosseguir, o Cinema Nosso se mudou de Botafogo (bairro da zona sul da cidade) para o Bairro de Fátima (região central), pois, com essa medida, diminuíram os percalços relativos ao tempo destinado aos deslocamentos, bem como o custo com passagens. A sede no centro se tornou um ponto centrípeto, em que toda essa confluência agora se encontra. Para Machado, é importante, inclusive, que em uma mesma turma haja alunos de diversas

partes da cidade, pois, a partir da experiência com audiovisual, o aluno que muitas vezes mal saiu do bairro de origem é forçado a circular pela cidade, a conhecer outros espaços e esferas até então desconsiderados. Ele é convidado, assim, a despertar variadas percepções, que terão uma influência durante o desenrolar do curso em que está matriculado.⁴⁷ De modo semelhante atua também as Oficinas Querô, que, como o Cinema Nosso, são consequência das oficinas realizadas para os filmes *Querô* (Carlos Cortez, 2006) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), respectivamente.

No quesito *objetivos*, cada entidade demarca sua singularidade ao estabelecer explicitamente o norte para a realização dos filmes. Mas, de certo modo, há um denominador comum entre todos os grupos com filmes integrantes do *corpus*: despertar o senso criativo e estético das pessoas que se envolvem com a confecção de filmes. Trilhando caminhos diferentes, entidades e coletivos de realização chegam, pelo menos no plano do discurso, ao mesmo ponto de chegada. De acordo com William Faria, o objetivo central das Oficinas de Imagem Popular é “utilizar o audiovisual como ferramenta para provocar nos jovens transformações reais, na articulação do pensamento acerca das necessidades e de imagens cotidianas por eles vividas”.⁴⁸ A importância das práticas cotidianas é um aspecto que não pode ser desprezado na apreensão dos objetivos de tais projetos, pois há um reflexo direto desse fator nos documentários produzidos, que apresentam inúmeras materializações da experiência cotidiana, tornando o cotidiano um dos pilares que alicerçam a produção documental periférica, conforme debatarei no capítulo 3 desta tese.

Na Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, onde funciona o Laboratório Cítrico, o cotidiano como um fornecedor de matéria-prima para se pensar métodos e práticas audiovisuais é uma questão central: “os alunos passam a pensar em cinema como uma realização possível do seu cotidiano, dentro da sua própria comunidade, utilizando a rua, a

⁴⁷ Dentro desta perspectiva, Miriam Machado lança o questionamento: “se você faz um projeto pra jovens, como exemplo, pra jovens do Morro Dona Marta, em Botafogo, e aí o seu projeto é lá dentro do Dona Marta, até que ponto você está estimulando com que essas pessoas não circulem também nesse espaço, nessa cidade, não reconheça sua cidade como seu espaço? Então, se fizer atividades que são inseridas dentro de um contexto geográfico, mas que tenha possibilidade dessas pessoas depois circularem, bacana, mas se não, mais uma vez você tá dizendo pro cara que ele não pode sair dali, porque tudo que você faz, você faz lá, porque ele já tá lá dentro, que ele não precisa sair. Quer dizer, muitas vezes você conhece pessoas que nunca vieram ao centro da cidade, que passam pela Candelária e acreditam que não podem entrar, que olham pro CCBB e não entendem que esse é um espaço público, onde eles podem estar.” Esse depoimento vai ao encontro das considerações de Telles (2006a, 2006b), abordadas no primeiro capítulo, sobre a circulação pela cidade como um importante fator para se apreender as experiências de pobreza e marginalidade.

⁴⁸ Depoimento em 10 de agosto de 2010.

praça, os vizinhos como dispositivos. O importante é perceber o outro, que muitas vezes está ali, do seu lado, e você não vê”,⁴⁹ relata Diego Bion, ex-aluno que hoje ministra aulas para crianças na Escola. Outra significativa faceta dos documentários produzidos no Laboratório são filmes que fazem uma crítica da mídia. No *corpus*, há dois deles: *Julgamento*, cuja análise do capítulo 4 revela o quão pungente podem ser as “imagens intoleráveis”, pois o documentário é montado a partir do registro do trabalho da imprensa durante os julgamentos dos envolvidos na chacina de Nova Iguaçu e Queimados em 2005. O encaminhamento crítico em relação aos meios de comunicação está presente também em *Noite aberta?*, que seleciona trechos da programação exibida pela TV aberta, revelando, para o espectador, a sofrível qualidade da programação.

Além do foco nas questões cotidianas, diversos grupos utilizam sua produção como uma ferramenta de luta contra o estigma em relação às periferias, favelas e subúrbios. Nesse horizonte, a produção aciona um posicionamento político-empírico, cuja tentativa é a promoção de outras imagens e discursos. O Filmagens Periféricas tem como propósito, por meio dos filmes que realiza, propor novos olhares e imaginários para os espaços periféricos. Montanha, um dos integrantes do coletivo, ressalta a importância de os filmes serem feitos na e por moradores de Cidade Tiradentes, pois isso abre uma possibilidade para mostrar o bairro distanciado dos estereótipos já sólidos que igualam a localidade a um espaço exclusivo de violência e marginalidade. Na tentativa de desconstruir esse imaginário, ele frisa que “a nossa intenção é usar a câmera como uma ferramenta política, para denunciar e propor novas medidas”.⁵⁰ Objetivo semelhante é o da ONG Favela é isso aí. De acordo com César Maurício, professor da entidade, um dos motivos que impulsiona as atividades é o fato de que “o preconceito contra os moradores de vilas e favelas, sustentado pelo estigma de que na periferia existe apenas violência e marginalidade, se torna um entrave para a produção e visibilidade das manifestações artísticas da periferia.”⁵¹ O intuito da ONG é, portanto, instigar a consciência sobre esse paradigma e produzir filmes que possam contestá-lo. As encarnações do estigma, no entanto, não se limitam ao local de moradia, mas se estendem às questões de gênero e diversidade sexual. Nesse campo, a ONG Fábrica de Imagens, de Fortaleza, atua desde 2002 junto à juventude das áreas mais

⁴⁹ Depoimento em 26 de setembro de 2010.

⁵⁰ Depoimento em 15 de abril de 2007.

⁵¹ Depoimento em 17 de novembro de 2009.

pobres da cidade com trabalhos na área do audiovisual, cineclubismo e cultura digital. A intenção é utilizar esses recursos como um modo de problematizar as questões de gênero, como propõe o documentário *Homofobia na escola*, que analisarei no terceiro capítulo.

Embora sejam cursos que, em certa medida, ensinam os principais pontos de uma atividade profissional, em nenhum deles há a intenção de inserir o aluno no mercado de trabalho, até porque esse mercado se mostra inexistente, conforme o depoimento de Alex, do Cinema Nosso, em depoimento no documentário *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009): “no início, a gente tinha uma preocupação muito forte com o mercado de trabalho, que estava muito em evidência, e a gente viu na nossa prática que esse mercado não existe (...), por exemplo, no Rio de Janeiro tem apenas uma universidade federal, com cinema, que é a UFF. Então pra essa galera que tá na universidade já é complicado, pra essa galera que tá vindo de projeto social é mais complicado ainda. E aí nesse processo a gente aprendeu que a questão mais importante é a educativa”. A capacitação profissional é vista como consequência, não sendo o objetivo central de nenhuma oficina, coletivo ou núcleo de realização com filmes no *corpus* – ainda que por via indireta, as Oficinas Kinoforum e o Cinema Nosso tenham ex-alunos inseridos no mercado audiovisual.

Os objetivos são diversos, mas conectados entre si, pois a apreensão do cotidiano das periferias, para além das questões de marginalidade e de violência, não deixa de ser um modo de pôr na prática a proposição de outros ou novos imaginários. Esse processo, sem dúvida, força o desenvolvimento da criatividade, do senso estético ou daquilo que Bernardet classifica como “deformação do olhar”.⁵² Além desse aspecto, outros coletivos se preocupam também com uma produção audiovisual integrada à comunidade onde atuam, para que ela possa, de algum modo, contribuir para o desenvolvimento da localidade, como demonstra o Favela Atitude, formado por jovens das favelas Real Parque e Jardim Panorama, que ficam no distrito do Morumbi, zona oeste de São Paulo. Em *Na real do Real*, documentário do grupo analisado no quarto capítulo, essa questão se torna evidente, pois o filme faz o flagrante do despejo de parte dos moradores da favela, que, em decorrência da especulação imobiliária do entorno, têm suas casas destruídas e bens perdidos. O intuito desse documentário é mostrar o quanto o processo de retirada foi

⁵² A *Formação do olhar* é um dos fóruns de exibição e discussão que integra o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo. Por ocasião de sua estreia, em 2002, o termo foi questionado por Jean-Claude Bernardet, que sugeriu ser mais apropriado se pensar numa *deformação do olhar*, uma vez que os olhares já estão formados, sendo necessário, então, *deformá-los* (Alvarenga e Hikiji, 2006, p.184).

desrespeitoso e agressivo. Desde agosto de 2004, o coletivo trabalha integrando audiovisual e cultura *hip-hop* como ferramentas de desenvolvimento comunitário dessas duas favelas. Ou, no caso do Caracol de Arte e Comunicação, de Recife, que integra o audiovisual com as agremiações dos ritmos locais, como o maracatu, por exemplo, conforme o documentário *Cambinda Estrela*, que será analisado no quarto capítulo.

O vínculo entre arte e política é um dos encaminhamentos estratégicos estabelecidos pelo coletivo Arte na Periferia/Nerama, que atua no Campo Limpo, zona sul de São Paulo. Esse grupo tem uma diretriz bastante específica: produzir documentários que revelem a produção cultural das periferias sempre numa perspectiva política. David Alves, um dos integrantes, justifica que “para nós isso sempre foi uma forma de também atuar politicamente, questionar a sociedade politicamente. Interferir politicamente, porque pelo menos aqui ao redor da comunidade, a gente está formando opinião estamos debatendo estas questões, então elas vêm juntas”.⁵³ Nos documentários realizados pelo Arte na Periferia há uma preocupação constante com a inquietação estética das imagens e sons, sem que isso despolitize o discurso que cada documentário procura abordar, como bem revela *Poeira*, que analiso no quarto capítulo. Há, nesse caso, um duplo recorte bastante específico: um referente às temáticas e outro, ao formato dos filmes. Nessa direção, a Oficina de Imagem Popular se aproxima do Arte na Periferia por apenas produzir documentários e o motivo para tal opção está no fato de a produção de documentários ser, geralmente, menos dispendiosa que a de um filme de ficção.

Além da produção de filmes, uma das estratégias recorrentes entre os grupos para promover o desenvolvimento da localidade onde atuam diz respeito ao trabalho de exibição, tanto os realizados por coletivos e núcleos independentes, como quaisquer outros que possam instigar a reflexão e o debate que o grupo procura propor. Nessa direção, destaca-se o Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), grupo que atua com produção e exibição de filmes no Parque Santo Antônio, bairro da zona sul de São Paulo. O NCA prioriza o desenvolvimento de trabalhos que promovam “o enriquecimento cultural das comunidades de áreas periféricas e que isso possa contribuir para potencializar posicionamentos críticos”.⁵⁴ Para isso, aposta na produção de textos e imagens em que suas ideias possam se materializar, utilizando as ferramentas midiáticas como “forma de

⁵³ Depoimento em 15 de setembro de 2010.

⁵⁴ Depoimento de Daniel Fagundes, em 29 de agosto de 2010.

expressão e intervenção”. Com uma proposta semelhante, o Laboratório Cítrico mantém desde 2005 as sessões do Cineclube Beco do Getúlio, exibindo filmes realizados em comunidades periféricas do Rio de Janeiro.

Além da exibição, há uma preocupação com o acesso e a divulgação dos filmes realizados. O NCA mantém, no bairro onde atua, a Videoteca Popular, uma espécie de videolocadora que disponibiliza para os moradores filmes do circuito comercial, de “arte” e os filmes de vários outros núcleos e coletivos de produção audiovisual de diversas periferias de São Paulo e outras cidades brasileiras. Também preocupados com a divulgação dos filmes, o Filmagens Periféricas conseguiu verba para fazer centenas de cópias dos filmes produzidos na comunidade e disponibilizá-los gratuitamente para os moradores do bairro, ou seja, quando um morador do bairro vai até uma locadora alugar qualquer filme, ele leva um DVD com a produção do coletivo.

O histórico e o método de trabalho das 21 iniciativas acima comentadas permitem a construção de uma espécie de diagrama pelo qual, cruzadas as informações, é possível perceber tendências neste cenário da produção audiovisual voltada para moradores de subúrbios, periferias e favelas. Não é minha intenção, entretanto, apresentar interpretações generalizantes, que correspondam a toda produção documental periférica, com base na observação de apenas de 21 projetos. Seria redutor e impreciso, uma vez que o número de iniciativas dessa natureza espalhadas pelo país ultrapassa os 100. Mesmo ciente de que 21 projetos não podem falar em nome da maioria, eles sinalizam para questões importantes ou recorrentes, merecendo, portanto, uma sistematização.

1.2 – Revendo as noções de periferia a partir do seu cinema documental

O cinema realizado em periferias, favelas e subúrbios apresenta como característica notória a revelação de situações, contextos e problemáticas recorrentes ao modo de vida e às experiências de moradores de tais localidades. Esse aspecto demasiadamente amplo exige a investigação de alguns dos vários componentes abrigados embaixo do termo guarda-chuva que atualmente se tornou o *cinema de periferia*. Tal amplitude chama a

atenção, como já apontado na introdução, para a preocupação central deste estudo: investigar os alicerces que moldam os pontos de vista da produção periférica.

Desse modo, desmontar esse binômio – heterogêneo em temas, formatos audiovisuais, narrativas e opções estéticas – torna-se uma tarefa particularmente importante, especialmente quando se buscam nos filmes as indicações que vão compor o debate. A discussão sobre as categorias conexas de *pobreza*, *marginalidade*, *exclusão* e *periferia* sugere, então, que se verifique o quanto a metade da composição *de periferia* tem a revelar. Para tanto, é necessário estabelecer uma conexão com estudos das ciências sociais que vêm se ocupando da investigação de tais matizes.

São inúmeros os filmes que abordam diretamente a questão da pobreza e da exclusão. Mais do que identificar detalhadamente os seus elementos discursivos e estéticos vale notar, inicialmente, como se articulam em torno de um discurso comum, mas atravessado por múltiplas vozes e evidências, tornando urgente a necessidade de outros olhares em relação à periferia, que, como ressaltam os moradores em alguns documentários, costuma ser vista única e frequentemente como o espaço privilegiado para as ações da violência urbana. Ao reforçar esse argumento, várias produções deslocam o foco para o “lado b da periferia”,⁵⁵ numa tentativa de minimizar imagens e imaginários fossilizados sobre essas localidades. Ao mesmo tempo, chamam a atenção, indiretamente, para singularidades e particularidades referentes a uma série de espaços urbanos e periféricos que, com a ajuda dos meios de comunicação, costumam ser vistos como um corpo único e homogêneo. Essas observações foram fornecidas e, em alguns casos, reforçadas pelo *corpus*, que, como se verá nas páginas adiante, indicaram os pontos nodais que alicerçam este trabalho. Em relação à temática que encerra este capítulo não foi diferente, de modo que se faz necessário, agora, detalhar como tal produção aborda questões relativas à pobreza e à periferia a partir de uma breve sinopse de alguns documentários, para, em seguida, debater definições de contextos e temáticas recorrentes a esse conjunto de filmes.

Distante 23 quilômetros do Plano Piloto, em Brasília, o bairro do Riacho Fundo II é a “locação” e o tema de *Imagens de satélite* (Oficina de Imagem Popular, 2004). A partir de duas creches situadas no mesmo bairro, uma bem equipada e outra em precárias condições

⁵⁵ Expressão que intitula um dos filmes das Oficinas Kinoforum, realizado em 2007.

de funcionamento, esse documentário revela diversidades e disparidades presentes em único espaço. *Taipas da cabeça aos pés* (Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, 2005) chama a atenção para a falta de lazer e moradia em Taipas, bairro da Zona Norte da capital paulistana, além de mostrar as ações dos moradores que multiplicaram as atividades artísticas, esportivas e profissionalizantes, minimizando a ociosidade no bairro.

Diante de décadas de circulação de imagens que reforçam a periferia como o espaço das “classes perigosas”, não é estranho que, a partir do cinema realizado nesses espaços, o bairro, a favela, a periferia – não como categorias gerais, mas com identificação particular e específica – sejam o tema central. Num contexto em que a maioria é vista como minoria, a ênfase de *Não é o que é* (Oficinas Kinoforum, 2004) recai sobre a necessidade de afirmar que na periferia (neste caso é o Jardim São Luís, zona sul da cidade de São Paulo) não há apenas violência e marginalidade. Se os problemas relacionados à falta dos equipamentos que garantem a cidadania não dominam a narrativa de *Não é o que é*, o mesmo não se pode dizer de *Mutirão de grafite Rua Azul/Coque* (Gambiarra Imagens, 2006), filmado na favela do Coque, em Recife. O documentário acompanha o dia do mutirão do grafite, uma iniciativa que ocorre em vários bairros periféricos da cidade, com a intenção de mostrar o valor da cultura hip-hop. Das crianças para os adolescentes, *100% G.B.Q. – Galera do Buraco Quente* (Oficina de iniciação ao vídeo do Programa Habitar Brasil, 2008) centra as atenções na maneira como os jovens da Vila Senhor dos Passos, conhecida também como Buraco Quente, veem a si mesmos, assim como o mundo à sua volta.

Estes cinco documentários apresentam uma porta de entrada para o debate que, como ressaltado anteriormente, orienta-se para um olhar esmiuçado sobre a segunda parte da expressão que compõe o objeto deste estudo, isto é, *de periferia*. Procura-se, assim, por meio da análise dos enunciados e das composições imagético-sonoras, demarcar uma posição nesse amplo universo de conceitos e argumentos que compõem uma extensa produção bibliográfica. Esse aspecto já sinaliza, de início, que definir periferia hoje não é uma tarefa das mais simples. A princípio, pode-se tomar o centro da cidade como referência e demarcar que os espaços geograficamente distantes dele podem, assim, receber esta denominação. Esta perspectiva é útil para facilitar a conversa do cotidiano, ou para tornar mais simples a compreensão de textos da mídia que recorrentemente tocam no assunto. Tal viés esbarra, contudo, em dualismos que deslocam para a periferia aquilo que o centro não

quis e, desta forma, o debate não se aprofunda. Os filmes selecionados por este trabalho abordam questões relacionadas diretamente à comunidade onde foram rodados, fornecendo, desta forma, o alicerce sobre uma possível definição de periferia.

Embora todos os documentários comentados tenham sido feitos em bairros periféricos de grandes centros urbanos, as sinopses anteriormente descritas revelam que há diferenças na composição e nos seus respectivos níveis de carências. Todos eles abordam a ausência do Estado como garantidor dos equipamentos básicos a que todo o cidadão, em tese, deve ter acesso. Se a questão da precariedade conecta esse grupo de filmes, ela revela também que as adversidades se materializam de forma diferente em cada localidade. Dessa maneira, temas como habitação (*Taipas da cabeça aos pés*, 100% G.B.Q. – *Galera do Buraco Quente*), urbanização (*Imagens de satélite*, 100% G.B.Q. – *Galera do Buraco Quente*), segurança pública (100% G.B.Q., *Não é o que é*, *Mutirão de grafite Rua Azul/Coque*), lazer (*Taipas da cabeça aos pés*, *Mutirão de Grafite Rua Azul/Coque*), (sub)cidadania, refletida na vertente marcada pelo estigma e pelo preconceito (*Não é o que é*, *Imagens de satélite*), além da classe social e do trabalho, que perpassam todos os filmes, compõem o conjunto de elementos para uma possível definição de periferia. Obviamente, há problemas recorrentes, mas o que os documentários relevam é que as demandas e expectativas variam de acordo com a comunidade. O desenvolvimento de cada bairro é atravessado por políticas públicas e por lutas por direitos que transformam cada localidade, sugerindo, mais uma vez, que o *de periferia* está sempre no plural. Porém, a reflexão não se esgota ao concentrarmos o foco nessa “lista”; mais do que fixar os parâmetros de análise para se definir periferia, um olhar mais atento para esses componentes esgarça a discussão, possibilitando o surgimento de linhagens conceituais antagônicas, convergentes ou intercambiáveis.

No documentário sobre o bairro de Taipas, a reivindicação por lazer e moradia pontua todo o filme. Em *Não é o que é*, as críticas aos clichês reforçados pelos meios de comunicação sobre as periferias são a tônica do filme, de modo que o bairro onde ele foi rodado, o Jardim São Luís, fica quase em segundo plano. A falta de lazer na favela do Coque se torna o mote para *Mutirão de grafite Rua Azul/Coque* evidenciar, num duplo movimento, as carências do bairro e formas de sociabilidade não balizadas no tráfico e na violência. Os possíveis contrastes existentes em uma mesma comunidade aparecem em

Imagens de satélite, que lida com as disparidades de serviços na periferia de Brasília. Enquanto muitos filmes se esforçam para desconstruir a imagem já consagrada da “periferia como sinônimo de violência”, como salienta um dos moradores que presta depoimento em *Não é o que é, 100% G.B.Q. – Galera do Buraco Quente* parece se manter “neutro” em relação a este ponto: não reforça que o lugar é unicamente violento, mas também não se esforça para refutar a imagem da Vila Senhor dos Passos como um espaço violento. A violência – do tráfico a brigas entre vizinhos – aparece como marca do cotidiano da favela onde o filme é rodado. A própria percepção da violência difere, assim, de lugar para lugar.

Ao compor os temas centrais das narrativas desses filmes, a precariedade em diversas instâncias conduz essa discussão à perspectiva de José de Souza Martins sobre periferia. Em seu argumento, o autor volta ao Brasil do início século XX, período de uma urbanização crescente, para perceber como as alterações das paisagens urbanas aliadas a processos sociais, políticos e urbanos das décadas posteriores favoreceram o surgimento da periferia. Esta se configura como o avesso do subúrbio, por apresentar de forma desordenada, desigual e precária os acessos e bloqueios a moradia, emprego, renda, segurança pública, saúde e transporte, por exemplo. Para Martins, a definição de subúrbio é caracterizada pela diferença entre o campo e a cidade. O subúrbio é o local produtor de matérias-primas para a cidade, em que é possível ainda um certo “encanto estético”,⁵⁶ um lugar marcado por um tempo menos veloz, que passa diante dos olhos como uma espécie de contemplação.

A periferia torna-se “a negação das promessas transformadoras, emancipadoras, civilizadoras e até revolucionárias do urbano, do modo de vida urbano e da urbanização”.⁵⁷ Antes de prosseguir, é necessário ressaltar que a discussão apresentada por Martins (2001) toma como “objeto” a cidade de São Paulo e seus arredores na passagem do século XIX para o XX. Para que se evitem interpretações e aproximações equivocadas, não se deve negligenciar esta localização espaçotemporal. Por este motivo, as noções de periferia e de subúrbio, e esta última em especial, engendradas por Martins, contribuem parcialmente

⁵⁶ Martins, 2001, p. 78. O autor ainda destaca: “No subúrbio, mesmo na fase já alcançada pela industrialização e pelos loteamentos de terrenos para moradias operárias, os lotes eram grandes, as casas tinham espaço para o grande quintal. (...) A periferia já é o produto da especulação imobiliária, ruas estreitas, calçadas estreitas, terrenos minúsculos, casas ocupando na precariedade de seus cômodos todo o reduzido espaço disponível para a construção, falta de plantas, muita sujeira e fedor” (Martins, 2001, p. 78).

⁵⁷ Martins, 2001, p.78.

para o debate, pois o cerne da noção de subúrbio foi soterrado, hoje, pelos ordenamentos da periferia. A princípio, pode haver um estranhamento em relação a este ponto de partida – aproximações e diferenças entre subúrbio e periferia –, pois, dependendo da localidade, esses dois espaços são vistos como sinônimos.

Se o foco se desloca para a cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, muitos dos aspectos destacados pelo autor como exclusivos da periferia estão presentes de forma consolidada no subúrbio carioca.⁵⁸ Por essa via, a definição de periferia pode se confundir com a de subúrbio e vice-versa, e como remeto, em diversos momentos nesta tese, aos espaços onde os documentários analisados foram realizados como periferias, morros e subúrbios, faz-se necessário esse esclarecimento. Assim, mais do que estabelecer uma categorização estanque interessa extrair deste debate os subsídios necessários para a sua continuidade. Os aspectos destacados por Martins preparam, então, o terreno para destrinchar a discussão sobre periferias, favelas e subúrbios.

Essa diversidade de impressões e abordagens apresentadas pelos filmes comentados encaminha a discussão a apreender como a bibliografia sobre os temas apresentados pelos documentários – periferia, favela, pobreza, marginalidade – tem debatido tais questões. Num contexto em que prevalecem as deficientes infraestruturas urbanas e suas consequências, torna-se inevitável recorrer aos estudos realizados pelas ciências sociais, em especial pela sociologia e antropologia urbana.

A ideia não é fazer um levantamento bibliográfico histórico e temático sobre como as ciências sociais e disciplinas correlatas se posicionaram, particularmente no Brasil, em relação aos fenômenos urbanos, mas aproveitar a síntese da discussão empreendida por Marques e Telles para o encaminhamento da discussão, ainda que haja uma profusão de estudiosos que tenham se dedicado a essas questões.⁵⁹ Isso permite ao debate um itinerário

⁵⁸ Ainda sobre as diferenças entre subúrbio e periferia, Martins (2001, p. 83) destaca: “a periferia destacou-se da concepção de subúrbio como expressão do espaço urbano degradado e transformou-se numa concepção negativa do urbano, diferente do subúrbio, que é uma concepção positiva. Hoje periferia é sinônimo de degradação, exclusão, pobreza, problemas. Indica o detestável e o indesejável” (Martins, 2001, p. 83). Nota-se que muitos dos aspectos identificados como sendo exclusivos da periferia também são perceptíveis no subúrbio carioca.

⁵⁹ Além dos trabalhos de Vera Telles (2001, 2006a, 2006b e 2006c) e Eduardo Marques (2005), que já traçaram este percurso e com quem estabeleço um diálogo direto, deve-se destacar, sobre exclusão social e urbana, os trabalhos de Kowarick (1981, 1993); sobre habitação precária, Kowarick (2009) e Valladares (1979); sobre pobreza e marginalidade, Zaluar (1994b, 2000); sobre favelas, Davis (2006), Valladares (2005) e Alvito e Zaluar (1999); sobre periferias, Caldeira (1984) e Carril (2006), além dos números especiais das revistas *Sexta-feira* (nº 8) e *Espaço e Debates* (nº 42).

mais direcionado, evitando digressões que pouco contribuem. Procuro perceber como as questões apresentadas pelos filmes comentados direcionam a discussão à bibliografia especializada. Debaterei, assim, com trabalhos que abordem a heterogeneidade das periferias urbanas brasileiras, em suas composições, gradações e modos de funcionamento.

1.2.1 – Do caráter heterogêneo à desconstrução de imaginários fossilizados

Conforme os documentários comentados demonstram, é certo que favelas, subúrbios e periferias não escapam por completo a um horizonte que, em muitos casos, arquiteta-se a partir da precariedade das habitações, dos baixos salários, do transporte público deficiente e ineficaz, dos índices alarmantes de violência e das altas taxas de desemprego, produzindo a já clássica noção de espoliação urbana, elaborada por Lúcio Kowarick em 1979. No entanto, do final dos anos 1970 aos dias de hoje, a sociedade brasileira passou por inúmeras mudanças e as periferias que integram os grandes centros urbanos também se transformaram. Isto não implica que a noção de Kowarick encontre-se datada, como se não mais permitisse um posicionamento crítico sobre como essa sociedade trata sua massa de “espoliados”. A questão, agora, é que uma diversidade de elementos compõe o cenário urbano, conduzindo a reflexão a um horizonte plural em que se revelam especificidades recorrentes às periferias.

Abordei anteriormente documentários realizados em quatro capitais brasileiras: Belo Horizonte, Brasília, Recife e São Paulo. Embora realizados em bairros periféricos dessas quatro cidades, os filmes apresentam uma diversidade na forma de lidar com a realidade adversa. Isto não acontece ao acaso, ou pelo simples desejo consciente de se diferenciar. Como revelaram os documentários anteriormente comentados, esses espaços são hoje marcados por pontos comuns, mas também por particularidades que rejeitam a visão míope que vê as periferias como um conjunto homogêneo, muito embora tudo que ocupe uma posição subalterna tenda a ser visto como um corpo único. Chamo a atenção para esse aspecto porque mesmo os filmes realizados na cidade de São Paulo abordam contextos

semelhantes, mas, ao mesmo tempo, divergentes entre as zonas da cidade onde foram rodados: Norte e Sul.

Na abertura de *Taipas da cabeça aos pés*, uma sequência de planos gerais situa o espectador sobre a paisagem local, especialmente sobre as condições de moradia, e, alternadamente, não deixa de incluir imagens estáticas e em movimento de moradores ou, numa tentativa de relevar alguma beleza do lugar, de um vaso florido. Mesmo com essa sequência inicial, o primeiro ponto a ser debatido pelo documentário diz respeito à falta de lazer no bairro. Apresentado o problema, uma sucessão de imagens e depoimentos comprovam as iniciativas dos moradores para reverter tal quadro. Como indica uma cartela, as “cabeças” relatam como foi o processo para que a escola pública do lugar abrisse nos finais de semana para aulas de dança afro, *break*, *kung-fu*, capoeira, panificação, construção de sites, bem como uma série de projetos oferecidos pela biblioteca do bairro que promoveram a integração entre os moradores de diferentes faixas etárias. O tema da moradia é retomado mais ao fim do documentário, só que desta vez acompanhado por depoimentos de moradores que vivem em barracos improvisados em que a preocupação com as chuvas é uma constante. Nesses cinco últimos minutos de filme dos doze totais, três moradores de Taipas relatam a situação em que vivem e não se esquecem de pedir ao poder público que tome as medidas cabíveis.

De todos os filmes selecionados por esse tópico *Não é o que é* é o único que não toca diretamente na questão da infraestrutura do bairro (Jardim São Luís, na zona sul de São Paulo), seja para alertar ou para pedir providências às autoridades responsáveis. Embora temas como lazer e moradia, recorrentes em outros filmes, não sejam o cerne do documentário, ele centra as atenções numa questão não menos importante e comum a todas as periferias: o estigma que reforça esses espaços como o das “classes perigosas”. Estigma esse reforçado com a ajuda dos meios de comunicação, como atestam vários moradores em seus depoimentos. Mesmo situado em uma região bastante urbana, o Jardim São Luís ainda conserva algumas características do passado, quando tudo era “apenas mato”, como lembra um morador, para abrir o filme num pomar em que se cultivam diversas frutas e hortaliças. Paradoxalmente, deste mesmo pomar se vê os centros empresariais e toda a confluência urbana localizada apenas a 15 minutos dali. Como um produtor de imagens e imaginários, os meios de comunicação também “falam” a partir do momento em que a câmera focaliza

diversas matérias de jornais que tratam da insegurança no lugar, assim como uma capa da revista *Veja* cujo tema é “o cerco da periferia”. A seguir, o morador que apresenta o seu pomar diz ser fã do programa vespertino *Cidade alerta*, uma oportunidade para saber o que acontece por perto, pois, segundo ele, a mídia mostra a realidade tal qual ela é. Depoimento que vai de encontro a outros que criticam a forma como os meios se apropriam dos espaços periféricos. Na sequência, jovens confeccionam vasos cuja matéria-prima são jornais e revistas enrolados em forma de canudo. Tanto as matérias de jornais, como a capa da revista *Veja* citada, servem, a partir de agora, de matéria-prima para a confecção de um vaso. Sendo assim, a forma como o documentário se relaciona com os imaginários cristalizados sobre a periferia não se limita apenas ao tom de desabafo, ela passa também pela ironia em relação a tal apropriação. A partir do momento em que um texto da mídia, que pode ser visto como um documento histórico balizado pela chave de um discurso de autoridade, torna-se material para um vaso de artesanato, o documentário reduz a relação da mídia com a comunidade sem necessariamente recorrer a depoimentos em que esse ponto de vista se materialize por meio de palavras.

Em cada um dos documentários, vê-se que a carência é uma constante, mas a carência específica muda de região para região da cidade, tornando evidente, a partir da escolha temática dos realizadores, a heterogeneidade das periferias. O reconhecimento desse caráter heterogêneo é ressaltado nos trabalhos de Marques (2005) e Telles (2001, 2006a, 2006b). Seguindo métodos diferentes, seja a partir dos dados do senso do ano de 2000 (Marques) ou das trajetórias pessoais de deslocamentos pela cidade (Telles), os autores apresentam como hipótese de trabalho o caráter diverso das periferias da cidade de São Paulo.

Em *Taipas da cabeça aos pés*, alguns depoentes se dirigem diretamente à câmera e pedem às autoridades responsáveis providências em relação às precárias condições de moradia que muitos moradores do bairro enfrentam. Depoimentos como esses suscitam uma nova nuance para o debate: a discussão sobre as múltiplas evidências da pobreza. Em seu argumento, Telles defende que a pobreza toma feição a partir das iniciativas de um Estado tutelar e protecionista que enxerga os direitos sociais como algo que se concede, em vez de fornecer as condições para o seu alcance. Não é à toa que em tais depoimentos vê-se o depósito de toda esperança em uma possível solução de problemas por parte dos

governantes. Nesta trama de relações, os direitos sociais, destaca a autora, integram uma espécie de “contrato de serviços”.⁶⁰ Por meio das práticas assistencialistas, o Estado torna a pobreza uma “condição natural”⁶¹ e leva os cidadãos a tornarem-se dependentes.

Quando as atenções se voltam para esses espaços, uma das primeiras dificuldades que surgem é a demarcação de parâmetros que determinem o grau de pobreza de uma localidade.⁶² Costuma-se, de modo geral, adotar-se o critério da renda familiar como um ponto de partida, aspecto que, de fato, não pode ser negligenciado. No entanto, a renda familiar é apenas parte de um todo. Também é preciso levar em conta a questão do acesso a equipamentos básicos – transportes, postos de saúde, escolas, locais de lazer – para se construir uma cartografia do local. Tanto os dados estatísticos, quanto os estudos neles apoiados revelam que a disparidade é uma característica marcante, dificultando ainda mais a eleição de critérios de classificação. Como revelam *Imagens de satélite e Taipas da cabeça aos pés*, a renda familiar, por exemplo, por melhor que seja para os parâmetros de um determinado local, não garantirá por si a construção de um hospital ou a pavimentação das ruas do bairro. Os estudos realizados por Marques apontam para esta direção quando sugerem o abandono de olhares homogeneizantes em relação a periferias e favelas. Esse aspecto também foi apontado por Bonduki⁶³ e Kowarick,⁶⁴ embora não tenha sido o foco de suas investigações.

Nos documentários citados, as múltiplas materializações da pobreza sinalizam para a releitura de sua composição no cenário urbano atual. Revela-se a necessidade de se trocar uma visão generalista, que informa, mas não aprofunda o debate, por uma que aposta nas particularidades como um caminho para evitar as armadilhas das generalizações. Desse

⁶⁰ Telles, 2001, p. 25.

⁶¹ Telles, 2001, p. 50.

⁶² Marques, 2005.

⁶³ A respeito de uma pesquisa realizada em parceria com Raquel Rolnik no final dos anos 70, Bonduki (2001, p. 92) sublinha: “Estávamos nos distanciando da periferia como um lugar homogêneo, um lugar que tem apenas carências, rumo a uma percepção de que as periferias são locais em transformação, que apresentam estágios diferenciados em função dos investimentos que vão sendo realizados pelo Estado e pela própria população, investimentos que têm a ver com políticas – mais ou menos populistas, mais e menos clientelistas”.

⁶⁴ “Periferias... No plural. Isto porque são milhares de Vilas e Jardins. Também porque são muito desiguais. Algumas mais consolidadas do ponto de vista urbanístico; outras verdadeiros acampamentos destituídos de benfeitorias básicas. Mas, no geral, com graves problemas de saneamento, transporte, serviços médicos e escolares, em zonas onde predominam casas autoconstruídas, favelas ou o aluguel de um cubículo situado no fundo de um terreno em que se dividem as instalações sanitárias com outros moradores: é o cortiço da periferia.” (Kowarick, 2000, p. 43).

ponto de vista, é possível afirmar, seguindo as trilhas de Marques, que a pobreza existe, de fato, como categoria simbólica. Em vez de corroborar categorias genéricas, é mais acertado pensar em indivíduos e grupos sociais “em situações particulares de degeneração de direitos”.⁶⁵ Isso não implica, contudo, que agora os contrastes tenham desaparecido. Pelo contrário, os documentários em questão reforçam a sua materialidade tanto na articulação de depoimentos, quanto de imagens. Em *Taipas da cabeça aos pés*, embora seja recorrente vários entrevistados pedirem providências aos governos, uma moradora do mesmo bairro se diz descrente em relação às ações governamentais para com os pobres. Já em *Não é o que é*, enquanto um entrevistado afirma que para a mídia a periferia é sinônimo de violência, as imagens remetem a um tom bucólico, quase interiorano do lugar, ao enquadrar um cavalo que se alimenta lentamente (fotograma 1), o céu e planos cujo quadro é dividido entre algumas casas e o céu, sugerindo a tranquilidade do bairro e colocando-se na chave oposta de imagens violentas como exclusivas da periferia (fotograma 2). No fim do documentário, pouco antes dos créditos subirem, ouve-se uma moda de viola caipira, que remete, mais uma vez, o tom bucólico da localidade.

fotograma 1

fotograma 2

Nesses dois exemplos, a montagem articula falas e imagens de uma mesma localidade para provocar o choque de opiniões, apontando diversos aspectos para o debate. Ao mesmo tempo em que apostam no contraste como uma estratégia narrativa, tais documentários sinalizam para a recusa de posturas fossilizadas, que veem a exclusão como a explicação de todos os males. Sigo, aqui, o caminho que reforça a necessidade de cautela sobre as concepções de exclusão, pois, como categorias de difícil distinção entre si,

⁶⁵ Telles, 2001, p. 51

pobreza, marginalidade e exclusão muitas vezes são vistas como independentes num cenário em que podem atuar como a mesma personagem. Mas não são as possíveis denominações de cada um desses aspectos que me interessam no momento.

Os documentários apontam para um contexto em que pesa um Estado que não promove o exercício da cidadania para boa parte de sua população, ancorado em iniciativas assistencialistas, logo paliativas, aliado a inúmeras profusões e materializações da pobreza e ao surgimento de novas desigualdades. Em *100% G.B.Q – Galera do Buraco Quente*, um dos depoimentos de maior destaque é o da educadora Adélia, que relata a trajetória do bairro onde o filme é rodado, especialmente as lutas por melhores condições de vida. Ou então, como resposta à falta de lazer no bairro de Taipas, o documentário sobre a mobilização dos moradores tem tirado muitos jovens da ociosidade. Num caso mais específico, como se vê em *Imagens de satélite*, uma das creches retratadas depende quase que totalmente da mobilização dos moradores do bairro do Riacho Fundo II para o seu funcionamento.

Nota-se em diferentes situações e atendendo a necessidades específicas, a articulação de redes sociais em torno de um objetivo comum a esses três exemplos: reagir às condições adversas que impedem o desenvolvimento nas mais diferentes esferas. As redes sociais, frequentemente destacadas na literatura sobre a periferia, multiplicam-se para minimizar ou sanar variadas agruras do cotidiano. Elas se revelam como um espelho que reflete e refrata a heterogeneidade dos bairros periféricos das metrópoles. Como frisam Marques e Telles, por décadas os estudos sobre as manifestações relacionadas às periferias se concentraram na questão do trabalho ou na reivindicação de aparatos como transporte ou moradia, sem falar nas perspectivas macro (reflexões demasiadamente genéricas) ou micro (estudos de caso que não permitiam ter uma dimensão mais abrangente), que pulverizam o debate.⁶⁶ A heterogeneidade destacada anteriormente se estende também à configuração das redes sociais que se formam nas periferias, bem como seus respectivos propósitos,⁶⁷ pois, elas “seriam fundamentais não apenas para intensificação dos laços no interior das

⁶⁶ Marques, 2005, p. 26.

⁶⁷ Telles (2006a, p. 50) destaca os inúmeros objetivos das redes sociais urbanas e periféricas: “‘entidades sociais’ e suas parcerias com os poderes locais para a implementação de programas sociais diversos; ONGs com suas vinculações em redes de extensões variadas; partidos políticos e seus agenciamentos locais; movimentos de moradia e suas articulações políticas; associações comunitárias ancoradas na história local; igrejas e congregações evangélicas que vêm se proliferando pelas periferias da cidade com práticas associativas em torno de suas comunidades de fiéis.”

comunidades de baixa renda, mas principalmente para a construção de pontes para fora da comunidade que permitam solucionar os problemas do cotidiano e viabilizar a mobilidade social”.⁶⁸ Como consequência das ações das redes sociais, pode-se constatar, a partir do trabalho de Marques, uma melhoria no grau de escolaridade e renda de muitos espaços periféricos da cidade de São Paulo. Esse dado é importante porque o cinema de periferia deve ser pensado também dentro desse contexto. As oficinas e cursos espalhados por inúmeras periferias Brasil afora podem, sim, funcionar como redes sociais. Porém, mais importante que detectar essa possibilidade, é perceber que melhores condições de vida possibilitam o contato e a manutenção com experiências artísticas ou profissionalizantes que dependem diretamente da aquisição de um repertório mínimo para que se possa pô-las em prática. Em outras palavras, o aumento da escolaridade e a redução das condições de pobreza⁶⁹ podem ser vistos como importantes condições para a implantação e continuidade da produção audiovisual nesses espaços.

Revelar singularidades em algo que, a princípio, é visto de forma homogênea ou, antes disso, tentar desatar os nós que reforçam uma imagem parcial, que diz respeito apenas a uma das peças que compõem a engrenagem denominada periferia. Seria o cinema uma via para esse objetivo? Os documentários abordados, em sintonia com a bibliografia sobre o tema, mostram que, se periferias e favelas são múltiplas em suas composições e carências, o que é comum a todas elas é o imaginário fixo e fossilizado desses espaços como inseguros e violentos. À medida que tais estigmas vão se solidificando, as periferias experimentam tenazmente um processo de segregação que as separa do restante da cidade, uma violência simbólica sem precedentes (que paralelamente reforça o argumento de que a experiência periférica não é somente territorial), mas também o resultado de séculos de exclusão histórica, social, cultural e econômica. Esse aspecto sinaliza também para o fato de essa heterogeneidade se confirmar nos pontos de vista construídos pelos documentários dessa produção, pois construir imagens é uma forma de se inserir no mundo e de propor novas leituras sobre favelas, subúrbios e periferias.

Após o debate sobre pobreza, exclusão, desigualdade e periferia neste capítulo de abertura, resta continuar a discussão observando quais elementos alicerçam esse tipo de produção audiovisual para que ela possa elaborar seus pontos de vista. Debato a partir do

⁶⁸ Marques, 2005, p. 44.

⁶⁹ Mais detalhes, ver Marques, Gonçalves & Saraiva (2005).

segundo capítulo a constituição de “pilares” como estética, cotidiano e política, mas antes é necessário discutir os matizes que compõem a noção de *ponto de vista* no cinema, para assim ventilarmos a possibilidade de um *ponto de vista documental*.

1.3 – Formação e estrutura dos pontos de vista

O objetivo central deste estudo é apreender que pontos de vista o cinema de periferia constrói a partir dos documentários que produz. Ao se tornarem contadores de suas próprias histórias, moradores de áreas periféricas instigam a apreensão da formação e estrutura de tais pontos de vista. Antes de destrinchar esse objetivo é importante estabelecer as bases teóricas que alicerçam o debate aqui proposto, uma vez que a expressão *ponto de vista* é de uso corrente no cotidiano, sujeita, portanto, a variadas definições ou interpretações; assim como pelo fato de a discussão em torno do ponto de vista não ser uma exclusividade da teoria do cinema, sendo antecipada, por exemplo, pela pintura e pela literatura.⁷⁰

A partir da necessidade apontada pelo objetivo acima, centro as atenções nos estudos cinematográficos que se preocuparam com o termo em questão. Sendo assim, o ponto de vista no cinema pode ser definido a partir de três perspectivas⁷¹: primeiramente, o plano e seu respectivo enquadramento, que pode materializar o olhar do personagem, do narrador ou do autor; uma segunda aponta para o vínculo com a narrativa cinematográfica, isto é, quando o primeiro ponto de vista se articula num desenvolvimento cronológico forma-se o ponto de vista narrativo⁷², podendo este, também, operar a partir de diversas instâncias – diretor, narrador, personagem. Essa possibilidade estabelece uma relação entre

⁷⁰ No argumento de Jacques Aumont, a pintura é precursora da fotografia e do cinema devido ao enquadramento e às diversas opções de luminosidade. Para detalhes sobre a relação entre cinema e pintura, ver os trabalhos de Bazin (1991) e Aumont (2004). No campo literário, a noção de ponto de vista foi trabalhada por autores como James (2003), a partir de uma preocupação em torno de prefácios, e Genette (1995), que vai introduzir a discussão sobre focalização na literatura. Para uma articulação desse conceito entre o campo literário e o cinema, ver Jost (2002).

⁷¹ Adoto inicialmente os pressupostos de Aumont e Marie (2003) e, especialmente, Aumont (1985) e Branigan (1984).

⁷² Segundo o argumento de Aumont (1985, p. 133): “Aquilo de que o cinema toma consciência neste momento da sua história, é, antes de mais nada, que o encadeamento de pontos de vista de enquadramentos em lugares diferentes produz um desenvolvimento cronológico, uma narrativa cujos modos se vão aperfeiçoar rapidamente (...); em suma, esse encadeamento induz um ponto de vista narrativo.”

“a história contada e a narrativa”,⁷³ no sentido atribuído por Genette em que se ressalta o modo de narrá-la, posteriormente incorporado aos estudos de cinema por Gaudreault e Jost, para quem toda narrativa articula sempre duas temporalidades: “por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita”.⁷⁴ A terceira definição se vincula a um “atitude mental”⁷⁵ em relação a um objeto, a uma pessoa, a um acontecimento, articulando, como frisa Aumont, “uma tentativa de *inscrição* do sentido nos filmes, tentativa em que o registro do simbólico é mobilizado”.⁷⁶ Em outras palavras, esse ponto de vista promove o embate entre as esferas da narração e da representação, num fluxo contínuo em que se estabelecem o tempo e o espaço fílmico, assim como as interpretações daí advindas.

A ideia do ponto de vista como uma *atitude mental* ou *inscrição de sentido* é melhor trabalhada nos escritos de Edward Branigan. Embora não remeta à discussão encaminhada por Aumont e tampouco às expressões por ele cunhadas, a estruturação dos pontos de vista no cinema para Branigan se articula em torno de cinco possibilidades: percepção, atitude, lógica de leitura, identificação e linguagem. Cada um desses itens tem um correspondente direto que são, respectivamente, as sensações óticas, a política, a ideologia, a psicanálise e a linguística. Essa taxonomia é um útil ponto de partida porque, com exceção da primeira categoria (percepção), relacionada aos planos e enquadramentos que ajudam a organizar o espaço e o tempo fílmico,⁷⁷ todas as outras explicitam ou desenvolvem, de certo modo, a atitude mental a que Aumont se refere. Para a discussão que pretendo encaminhar, centro as atenções nas três primeiras definições, pois elas apresentam os subsídios necessários para a construção do debate sobre pontos de vista no cinema de periferia.⁷⁸

⁷³ Aumont e Marie, 2003, p. 237.

⁷⁴ Gaudreault e Jost, 2009, p. 33.

⁷⁵ Aumont, 1985, p. 127.

⁷⁶ Aumont, 1985, p. 131, grifo do autor.

⁷⁷ De acordo com Branigan (1992, p. 44), essa organização abre também a possibilidade para o que não se vê, mas que integra o espaço da narrativa do filme: “[A] lacuna entre a tela e o espaço da história leva a graus e tipos de espaço ‘impossível’, isto é, *o espaço que não pode ser justificado como existindo inteiramente dentro da diegese*. O espaço impossível leva a problemas de percepção de um novo tipo que força o espectador a reconsiderar a hipótese prévia sobre o tempo e a causalidade”. No original: “(...) a gap between screen and story space leads to degrees and kinds of ‘impossible’ space; that is, *to space which can not be justified as existing wholly within the diegesis*. Impossible space leads to perceptual problems of a new kind that force the spectator to reconsider prior hypotheses about time and causality.” (grifos do autor).

⁷⁸ Por não considerar a linguística e a psicanálise como referenciais aptos para se pensar o cinema, não incorporo, aqui, as duas últimas categorias apresentadas por Branigan (ponto de vista como identificação e como linguagem). Nessa direção, corroboro a perspectiva deleuzeana que considera a linguística e a psicanálise como instrumentais limitados para o estudo do cinema. Mais informações, ver Deleuze, 1992, p.

Sobre o primeiro tópico, em vez de descrever as possibilidades de composições de olhares,⁷⁹ é mais significativo apontar que a percepção sensorial apresenta formas e efeitos que, uma vez familiarizados para o espectador, ajudam-no a perceber os pontos de vistas narrativos, que podem ser atravessados por intenções políticas ou ideológicas, e posteriormente, estruturam as representações. Em outras palavras, a questão não se limita ao que se vê, mas como se vê.⁸⁰

A segunda composição se refere ao ponto de vista como atitude política, cuja referência imediata é o pensamento de Sergei Eisenstein. Assim, faço menção diretamente a Eisenstein pontuando apenas que a materialização da instância política deve atentar para uma cadeia tripartite composta pelo material fílmico, as intenções do diretor e a recepção do público. Nas palavras de Eisenstein:

com que métodos e meios deve o fato retratado filmicamente ser tratado a fim de que mostre, simultaneamente, não apenas *o que é* o fato, e a atitude do personagem em relação ao fato, mas também *como* o autor se relaciona com o fato, e como o autor quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado.⁸¹

A terceira possibilidade diz respeito a uma lógica de leitura permeada por questões ideológicas. Para isso, a percepção não deve ser vista apenas em função da experiência sensorial, mas deve considerar a cognição humana e o processamento de formas complexas. Isso permite a Branigan postular que “o entendimento do filme não acontece *ad hoc*, mas depende do compartilhamento de significados”.⁸² É dentro dessa chave que a ideologia se manifesta como uma lógica de leitura, que exige do espectador abandonar uma suposta zona de neutralidade.

A partir das considerações de Aumont e Branigan vê-se que a discussão sobre os pontos de vista no cinema é ampla e pode apontar vários caminhos. Há uma diversidade de “atores” envolvidos – espectador, narrador, personagem, cineasta –, assim como inúmeros

77 e 83-84).

⁷⁹ Do espectador para a tela; a câmera subjetiva; aquilo que o público vê, mas os personagens, não; aquilo que o personagem vê, mas o público, não; o olhar do narrador em relação aos personagens ou em relação ao espectador entre outras possibilidades.

⁸⁰ No sentido atribuído por Browne (1976), que considera o ponto de vista uma complexa interação entre nosso modo de ver e aquilo que vemos.

⁸¹ 2002, p. 142.

⁸² Branigan, 1984, p. 19. No original: “My contention is that our understanding of film is not *ad hoc* but depends on a shared set of rules or assumptions (= meaning)”.

encaminhamentos – percepções sensoriais via linguagem cinematográfica, a questão da narrativa, a atitude política, o olhar ideológico e as heterogêneas materializações da representação. Essa discussão se estrutura em função do tempo e do espaço onde foi pensada⁸³ e inevitavelmente reflete a roupagem do debate acadêmico de sua época,⁸⁴ sinalizando que o ponto de vista (como opinião e visão de mundo, e não como o conceito aqui articulado) determina o objeto, e o “objeto” em foco é exatamente a ideia de ponto de vista no cinema. Esse jogo ambíguo evidencia que, em vez de se ater a uma única definição, numa tentativa de domesticar o debate, é mais relevante atentar para as inúmeras modulações da noção de ponto de vista. Pois, tendo como guia o objeto de estudo dessa tese, esse aspecto sublinha que, se as periferias são heterogêneas em sua organização e modos de funcionamento, conforme ressaltado anteriormente, a multiplicidade e a diversidade dos pontos de vista construídos por esse cinema periférico, mais que uma descoberta, devem ser vistas como um ponto de partida.

Se, por um lado, as definições de pontos de vista não estabelecem uma separação entre os formatos e gêneros cinematográficos, centro as atenções a partir de agora na apreensão dos pontos de vista tendo o documentário como norte desse percurso. Porém não pretendo, com esse encaminhamento, estabelecer cisões entre o campo documental e o “restante” da produção audiovisual, pois seria anacrônico não somente em relação aos postulados de Aumont e Branigan, que não estabelecem separações; assim como em relação à discussão em torno do documentário, que há décadas se esforça para superar possíveis dicotomias surgidas entre o documentário e a ficção. A intenção aqui é delimitar o campo de atuação para que se evitem as armadilhas das generalizações, possíveis em áreas extremamente amplas como os estudos de cinema.

1.3.1 – O ponto de vista no documentário

⁸³ Há ainda uma série de outras discussões sobre as constituições dos pontos de vista no cinema que não me deterei, tendo em vista que as ponderações de Aumont e Branigan já me fornecem os subsídios necessários. Mesmo assim não se pode deixar de apontar que autores como Jean Mitry, André Bazin, Noel Burch e Nick Browne também se detiveram sobre esse assunto. A lista de Branigan ainda inclui Wayne Booth, Norman Friedman, Dudley Andrew e Bruce Kawin.

⁸⁴ Esse aspecto se torna evidente no pensamento de Branigan, cujos primeiros apontamentos sobre os pontos de vista no cinema se deram anos 70, momento em que semiologia, linguística, psicanálise, assim como as interferências dos “aparelhos ideológicos do Estado” estavam no olho do furacão dos circuitos acadêmicos.

Desta forma, a noção de ponto de vista documentado, apresentado por Jean Vigo, em virtude da realização do documentário *A propósito de Nice* (Jean Vigo, 1930), torna-se particularmente importante. Esse ponto de vista seria, segundo Vigo, uma espécie de fusão entre a abordagem de demandas sociais e os impulsos criativos do diretor, conduzindo-o ao que Paulo Emílio Sales Gomes denomina de “documentário social”.⁸⁵ Embora o plano social seja o foco do ponto de vista documentado, não se pode desprezar que a “dimensão pessoal”⁸⁶ é um aspecto chave para a sua constituição. Em seu estudo sobre Jean Vigo, Gomes ressalta que o cineasta francês tinha consciência desse duplo posicionamento, embora preferisse marcar seu lugar de fala a partir da crítica social, pois essa estratégia seria uma forma de “livrar-se da técnica pela técnica e de sua sutileza”.⁸⁷ Essa intenção não se restringia, entretanto, apenas à esfera da realização do ponto de vista documentado, mas tinha também o propósito de “envolver o público”,⁸⁸ encaminhá-lo à reflexão.⁸⁹ Para tanto, o método considera, nas palavras de Vigo, que “a câmera será apontada para o que deve ser considerado como um documento e que será interpretado, na montagem, enquanto documento”.⁹⁰

Essa primeira aproximação em relação ao ponto de vista no documentário se dá, portanto, por meio de um exercício empírico de realização cujo objetivo é a crítica a um determinado escopo social. Em outras palavras, *A propósito de Nice* devolveu à sociedade uma espécie de “teoria”, em que se ressaltou a importância do comprometimento do documentário com o seu contexto sócio-histórico.⁹¹ As décadas posteriores confirmariam esse pressuposto como uma marca indissociável do cinema documental: o enfrentamento de

⁸⁵ Gomes, 1984, p. 70. Não me deterei em uma análise do filme Vigo, mas sim em suas conclusões, uma vez que o trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes já cumpre essa tarefa, assim como as discussões encaminhadas por Michael Chanan (2007, p. 101-103), a partir também do trabalho de Salles Gomes.

⁸⁶ Como observa Barnouw, 1993, p. 76.

⁸⁷ Gomes, 1984, p.74.

⁸⁸ Gomes, 1984, p.74.

⁸⁹ A partir desse propósito, Gomes (1984, p. 76) defenderá a ideia de que “o ponto de vista documentado revela-se como que uma ressurreição do cine-olho”.

⁹⁰ Citado por Salles Gomes (1984, p. 75).

⁹¹ Essa ideia pode parecer hoje ponto pacífico, mas não se pode esquecer que o filme de Vigo veio à tona num momento de efervescência das vanguardas artísticas, que, mesmo antenadas com o mundo histórico à sua volta, pareciam concentrar as atenções na experimentação ou subversão das formas já consagradas. Mais informações sobre as vanguardas cinematográficas, Sanchez-Biosca (2004), e sobre a relação entre documentário e vanguardas, ver Nichols (2001) e Quintana (2008).

temas espinhosos ou a abordagem das agruras do mundo.⁹² A ideia de um *ponto de vista documentado* trouxe à baila pela primeira vez a relevância de se atentar para as esferas subjetivas e sociais, produzindo um resultado que mescla a experimentação artística com crítica social. O que deve ser extraído do postulado de Vigo é a articulação entre as esferas da realização, que compreende desde as intenções do diretor ao produto final, atenta não somente às suas intenções pessoais, mas também à circulação do filme junto ao público com a intenção de propor um ponto de vista. Esse arranjo entre intenções e materializações pode soar como ponto pacífico, mas a sua suposta obviedade apresenta um aspecto importante para o estudo aqui empreendido, ou seja, quais elementos são utilizados e como se dá a passagem da esfera do discurso para a materialidade filmica. Em outras palavras, as opções discursivas e de linguagem que moldam os pontos de vista da produção de documentários periféricos.

Os diversos vetores que compõem os pontos de vista no cinema vão ao encontro de um “senso de orientação”,⁹³ em que os pontos de vista não existem por si só ou previamente, mas se articulam em torno do seu contexto e de suas condições de produção. Esse aspecto apresenta uma aproximação efetiva com o estudo aqui empreendido, pois, como fruto de um contexto específico já debatido anteriormente, a apreensão dos pontos de vista construídos pelos documentários periféricos não pode se isentar do encontro (e possível confronto) entre esse discurso prévio e as suas encarnações na imagem e no som. As questões relativas à narrativa e à representação, anteriormente apresentadas como estruturantes dos pontos de vista, estão relacionadas a uma cadeia formada por cineasta, personagem e espectador, que apresenta inúmeras combinações entre essas partes na composição dos pontos de vista.⁹⁴ Uma vez que os discursos são múltiplos e polivalentes e estão inseridos num contexto assimétrico, esses três elementos ajudam a construir uma

⁹² Como chama a atenção Renov (1993, p. 26): “estas peças [documentários] pressupõem a necessidade de oferecer visões corretivas, alternativas para o discurso dominante que restringem as lutas históricas dos trabalhadores, mulheres, das classes subalternas e dos marginalizados. Com demasiada frequência, contudo, o interesse no documento visual – sequências de entrevistas intercaladas com materiais de arquivo – ultrapassou a obrigação do historiador para interrogar ao invés de simplesmente servir a evidência visível”. No original: “these pieces were predicated on the necessity of offering corrective visions, alternatives to the dominant historical discourse which had scantied the struggles of labor, women, the underclasses, and the marginalized. All too frequently, however, the interest in the visual document - interview footage intercut with archival material - outpaced the historian's obligation to interrogate rather than simply serve up the visible evidence”. Para uma detalhada análise das controvérsias entre política, sexualidade, raça e gênero abordadas pela produção de documentário norte-americana, ver Bullert (1997) e Rabinowitz (1994).

⁹³ Niney, 2000, p. 65.

⁹⁴ Para detalhes sobre essas variadas possibilidades combinatórias, ver Niney, 2009, p. 87-89.

“dialética necessária para produzir sentido, (...) para construir um todo que seja mais que a soma de suas partes, uma obra significativa à altura de um mundo por vir”.⁹⁵

Se a discussão em torno do ponto de vista no documentário pode iniciar com o ponto de vista documentado que se configura como um senso de orientação, deve-se agora discutir as possibilidades interpretativas do documentário, pois pensar o ponto de vista é pensar a interpretação (a atitude mental ou a inscrição de sentido, segundo Aumont). Para tanto, duas leituras se revelam úteis: a mediação em detrimento da transparência, fornecida pelas imagens e sons cuja aposta é na dúvida e na ambiguidade e, atrelado a esse aspecto, a leitura por deslocamentos, quando as nossas experiências sociais e pessoais permitem extrair interpretações que não se apresentam nitidamente na tela.⁹⁶ São leituras que, quando justapostas, devolvem para o público outros modos de ver e mostrar, em que diferentes representações verbais e visuais se organizam em torno de uma suspeita que, por sua vez, impulsiona a discussão.⁹⁷ Elas revelam as diferenças entre uma realidade pré-existente e possíveis descompassos da representação.

De fato, essas ponderações funcionam mais como ponto de partida que como a palavra final a respeito das interpretações fornecidas pelos documentários. Arriscaria a afirmar, inclusive, que elas se materializam mais como o desejo de seus autores em relação às consequências interpretativas de uma peça documental que de fato se confirmar como uma constante “tendência”. Embora parcial, essa dupla possibilidade aponta diretamente para a definição de ponto de vista proposta por Aumont, que “diferente do modelo pictórico, o ponto de vista defini-se, no cinema, como uma *série* ordenada e mediada”.⁹⁸ Essa “ordenação” da interpretação opera em dois níveis: o ponto de vista toma o plano (ou a sequência de planos) como ponto de partida para se chegar a uma interpretação, que extrapola o campo fílmico num movimento que se dá entre o interior (espaço fílmico) e o exterior (a interpretação). É neste momento que se pode definir o ponto de vista no

⁹⁵ Niney, 2000, p. 65. No original: “(...) la dialectique nécessaire à produire (..) du sens, un plus de réalité et de possible, à construire un tout qui soit plus que la somme de ses parties, une oeuvre significative à la hauteur d’un monde en devenir”.

⁹⁶ Conforme a proposta de Corner e Richardson (1986).

⁹⁷ Comolli formula a questão de modo semelhante. Para ele, o multifacetado regime de imagens à nossa disposição nos leva a acreditar nas imagens, mas, ao mesmo tempo, a desacreditá-las. Nas palavras do autor: “Com a dissipação da realidade do mundo, que resulta da ascensão do espetáculo e simultaneamente a produz, essas realidades perdem o poder sobre nós (...). Ora, a questão do cinema continua: *como crer nelas mesmo assim*. Como fazer funcionar essa *denegação* que forja a relação do espectador com o espetáculo e pela qual (...) começa o movimento de adesão, de uma crença?” (Comolli, 2008, p. 222, grifos do autor).

⁹⁸ 1985, p. 134.

documentário como uma interpretação que organiza um senso de orientação a partir dos aspectos sensoriais (fornecidos via imagem e som) e das mediações de demandas contextuais (a política, a ideologia, o social). Para o documentarista, a organização desse duplo vetor pode ser consciente ou inconsciente, pois cada plano exige um grau de envolvimento que pode ser previamente controlado ou não. Porém, imagem e narrativa, quando articuladas pela montagem, tornam-se duas importantes ferramentas para a expressão de um ponto de vista, sendo ele, portanto, sempre uma questão de recorte. Em resumo, o ponto de vista é um espaço de materialização de uma visão que um determinado documentário põe à nossa disposição.

Mas essa definição não pode servir para polarizar o campo documental e o restante da produção cinematográfica, mas sim apontar um caminho, uma senda, uma chave para se pensar uma possível formulação do que caracteriza o ponto de vista no documentário, ainda que essa definição possa ser útil para se pensar, porque não, a ficção. Meu intuito foi o de construir um mosaico de referências atento mais à interlocução que à oposição. Logo, não se trata de fixar fronteiras, mas de sugeri-las, apontá-las, apresentá-las, ainda que elas possam ser porosas e polifônicas.

2 – Estética do cinema de periferia: televisão, experimento e improviso

Parto da ideia de que os pontos de vista da produção documental periférica encontram alicerce em três importantes pilares: estética, cotidiano e política. A análise do *corpus* sinalizou inicialmente para essa hipótese – que se configura como central nesta tese –, mas também para a investigação do modo como tais pilares se estruturam e operam. Atentar para esse triângulo não significa desmerecer outros aspectos também significativos para a apreensão do cinema periférico. Fatores relacionados à tecnologia e à cultura, por exemplo, também são relevantes e serão discutidos, em menor proporção, nas páginas seguintes. Esta observação é necessária para que se evitem os determinismos que privilegiam certas categorias em detrimento de outras, desprezando, portanto, suas respectivas potencialidades.

A perspectiva aqui adotada é de que estética, cotidiano e política se entrelaçam de forma contígua para construir imagens e discursos. Não se trata de privilegiar nenhum dos ângulos do triângulo assim definido, mas de mostrar a peculiaridade da relação que cada um deles estabelece com o cinema realizado nas periferias brasileiras. Vale salientar também que a sequência da tríade apresentada não é aleatória, pois a análise da composição estética de tais documentários apontou para a importância de se averiguar a organização temática de tais filmes, que mostraram uma forte presença do cotidiano. Essa análise, por consequência, encaminhou a discussão para o modo como as abordagens das esferas da vida cotidiana podem se revestir de um discurso político relacionado aos outros dois pontos destacados. Dito de outro modo, estética, cotidiano e política são planos irreduzíveis, mas que podem ser investigados segundo uma mesma estratégia: as instâncias da instauração

estética corresponderão, mutuamente, às instâncias da cotidiano, e estas, por sua vez, às do política.

2.1 – Influências da televisão

Tratarei primeiramente da composição estética dos documentários de periferia. Adiantando o percurso que se verá a seguir, início este capítulo discutindo as influências da televisão na composição de imagens e discursos de tais filmes. Esse ponto de partida se dá porque não se pode ignorar a interferência que a televisão exerce na vida dos realizadores. O repertório televisivo funciona como um ponto-chave que molda métodos e práticas em diversas oficinas.

Se por um lado as referências televisivas servem como uma porta de entrada para a prática audiovisual, esse mesmo conjunto de filmes revela que a experimentação com imagens e sons se torna também uma importante ferramenta metodológica que, inevitavelmente, tem seus reflexos nos filmes dessa produção. Esse cenário cria as condições necessárias para surgimento do que denomino *estética do improviso*. Avançando uma hipótese, defendo que tal estética materializa, no espaço filmico, a condição improvisada da vivência e as condições materiais e as metodologias de cada coletivo ou oficina.

Nessa moldura, passo agora à discussão relacionada ao contexto de produção e às encarnações estéticas que tais documentários apresentam. No início dos anos 2000, quando essa produção começou a se expandir, a realização audiovisual chegou às periferias, morros e favelas por intermédio de pessoas externas ao seu local de atuação. Logo, uma das questões centrais no processo de planejamento e realização de documentários periféricos diz respeito ao encontro dos diferentes repertórios de professores e alunos. Um exemplo desse aspecto são as Oficinas Kinoforum, que, como descrito no capítulo anterior, funcionam de forma itinerante, instalando-se em comunidades periféricas para cursos de aproximadamente uma semana. Nessas oficinas, os alunos são apresentados à teoria e à prática cinematográfica poricineiros que, geralmente, têm um vínculo teórico ou prático com o cinema.¹ Os alunos, em sua maioria, obtiveram sua formação audiovisual a partir da

¹ Uma detalhada descrição de como funcionam as Oficinas Kinoforum pode ser encontrada nos trabalhos de Alvarenga (2004, p. 95-110) e Cota (2008, p. 34-41).

televisão. Quando essas duas trajetórias distintas se encontram, podem ocorrer mudanças na maneira de perceber a relação entre cinema e TV; esta, como linguagem ou como tema dos documentários confeccionados, é apropriada de diferentes modos.

Constatar que os olhares de educadores e alunos foram moldados por objetos e experiências audiovisuais diferentes encaminha o debate para o seguinte questionamento: como ensinar cinema a jovens cujo olhar é pautado pela televisão? Esse aspecto se refere às variadas composições dos repertórios visuais e, em alguns casos, é uma questão a ser enfrentada posteriormente, pois o professor pode se deparar com situações em que as diferenças intelectuais se tornam mais latentes, como aponta César Maurício, professor do *Favela é isso aí*: “a fronteira que mais incomoda às vezes é a fronteira intelectual, vamos dizer assim. Daí o coração até aperta um pouco. Você está falando de coisas extremamente simples e a pessoa, tadinha, ela não consegue acompanhar o raciocínio”. Depoimentos como esse, mais que fixar níveis hierárquicos entre professores e alunos, demonstram que a dificuldade do processo – impossível de negligenciar – é também um aspecto agregador, devendo ser vista como uma porta de entrada para o educador repensar suas práticas:

O bacana de ensinar para os outros é isso, é despertar uma curiosidade do além do só perceber tudo já feitinho, bonitinho, pica pau certinho e tal. É uma coisa que instiga muito, é mostrar, geralmente eles piram quando uso desenho animado. É saber de onde, como, porque surgiu para que eles possam perceber que a coisa aconteceu lá atrás.²

A fala de César Maurício sinaliza que possíveis descompassos devem ser vistos como inerentes a qualquer processo pedagógico, voltado ou não para o audiovisual. O desafio que se apresenta, então, é a execução de dispositivos que minimizem defasagens. Não entrarei em detalhes aqui sobre esses possíveis recursos, pois essa questão já foi apresentada no capítulo anterior e desviaria o foco da discussão.³ Minha intenção é perceber como diferentes composições apresentam também diferentes posicionamentos sobre a relação entre cinema e televisão, ou seja, a perspectiva do oficinairo é capaz de moldar graus de importância referentes à diversidade já diagnosticada, com reflexos diretos na condução das aulas, conforme sinaliza o depoimento de Márcio Blanco, professor da

² Depoimento em 17 de agosto de 2009.

³ Para o aspecto pedagógico das oficinas de audiovisual voltadas para moradores de periferia, ver Toledo (2010).

Escola Popular de Comunicação Crítica: “quando você é educador, é muito fácil mudar isso [o repertório televisivo do aluno]. A não ser que você queira ensinar audiovisual em um formato estabelecido, em termos de linguagem.”⁴ Sendo assim, já se pode prever que diferentes repertórios irão produzir diferentes pontos de vista e que, acima de tudo, a possibilidade de haver embates sobre opções discursivas e estéticas é bastante plausível, especialmente quando se considera também a perspectiva do aluno: “o Cinema Nosso foi diferente porque embora eu gostasse muito de audiovisual, eu não gostava de cinema. Só que depois de um tempo, eu fui tomando gosto pelo cinema, fui começando a gostar daquilo e hoje eu virei uma viciada por cinema e por audiovisual, mas mesmo gostando muito de cinema, eu ainda prefiro televisão.”⁵

Os depoimentos acima sinalizam para a necessidade de checar junto ao *corpus* de que forma esse “olhar televisivo” se materializa nos documentários. Sobre esse aspecto, o conjunto de filmes selecionados apresenta três principais modos de se relacionar com o repertório televisivo: inicialmente, o uso de recursos estilísticos e narrativos recorrentes à televisão; em seguida, uma possível mediação entre as linguagens televisiva e cinematográfica; por último, um posicionamento explícito em relação à televisão, em suas diversas composições. Essa checagem em três níveis me leva a esclarecer desde agora que não parto da perspectiva de que no cinema se faz arte e na televisão, produtos palatáveis⁶, discussão que remete a um passado em que foi grande o esforço para classificar as produções culturais em níveis que se vinculavam mais a uma questão socioeconômica do que, de fato, de qualidade artística.⁷

⁴ Depoimento 16 de junho de 2008.

⁵ Depoimento de Ana Cláudia Lira, aluna do Cinema Nosso.

⁶ Sobre o artigo *Television and the mass culture patterns*, de Theodor Adorno, Arlindo Machado (2005, p. 17) lança o seguinte questionamento irônico: “Adorno examina panoramicamente alguns temas supostamente televisuais e deixa escapar, em alguns momentos, que está trabalhando com uma ‘amostragem’, chegando mesmo a referir-se, quase ao final do artigo, a ‘textos de comédias colocados à sua disposição’. Imagino que, sendo um pensador sofisticado, Adorno preferiu não ‘sujar as mãos’ (ou os olhos) vendo televisão e, nesse sentido, pediu para alguém recolher ‘amostras’ de programas para que ele as pudesse analisar.” Sobre a dicotomia cinema *versus* televisão, Jean-Louis Comolli apresenta em seu posicionamento resquícios de uma postura adorniana, que não se confirma por completo porque Adorno rejeitava não somente a televisão, mas também o cinema. Diz Comolli (2008, p. 120): “Um espectador desprezado representa desprezo para todos os outros. E vemos esse desprezo, dia após dia, agir nos procedimentos da televisão moldada pela publicidade. (...) Devemos compreender a produção da palavra na atualidade como o lugar de uma guerrilha sem nome: há o campo da ‘palavra destruída’, que são as mídias em seu funcionamento majoritário; há aquele da palavra construída após a ruína, que sempre foi e continua sendo aquele do cinema, hoje do documentário.”

⁷ Sobre a discussão em torno dos “níveis de cultura”, Eco (2001, p. 38) atesta que “essa crítica, no fim das contas, reflete uma concepção fatalmente aristocrática do gosto”.

Meu intuito é perceber em que medidas o encontro entre televisão e documentário devolve uma estética recorrente ou específica ao tipo de cinema aqui em foco. A necessidade de delimitar, nesse momento introdutório, a noção de documentário que alicerça a discussão a seguir. Parto da definição de que “o documentário é um discurso sobre o mundo histórico”,⁸ pois, de fato, a enunciação pode ganhar corpo em imagens e sons, e não somente em textos escritos ou na linguagem oral, sempre atrelada a contextos específicos e circunscritos aos fatos históricos. Essa definição é demasiado ampla, pois pode ser aplicada também à literatura ou ao teatro, para permanecer no campo artístico. No entanto, a sua amplitude permite uma margem de manobra necessária para se pensar o documentário, dada as suas constantes inovações discursivas e estéticas ao longo da história do cinema.⁹ Exatamente por esse motivo, em vez de me ater a uma definição que se revele parcial ou tautológica, adoto a ideia de um “valor documental”,¹⁰ que, de acordo com Corner, apresenta duas importantes composições: uma de ordem tecnoestética, relacionada à tecnologia, mas também aos códigos de representação da cultura e outra de cunho social, presente na história do documentário desde os anos 1930. A essas duas composições, acrescento o “valor político” – imprescindível para o entendimento do documentário hoje, seja ele realizado nas periferias ou não. Como se verá nas páginas seguintes, esses três valores serão importantes ferramentas para o entendimento de como se estruturam os pontos de vista na produção documental periférica.

2.1.1 – Apropriações da linguagem televisiva: docudrama e telejornalismo

As consequências de um erro (Kinoforum, 2004) é um documentário que permite iniciar o tópico aqui proposto. Seu tema é a experiência de jovens encarcerados na Febem de São Paulo (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor). Os relatos são intercalados com imagens para construir a narrativa do documentário. A partir desses dois elementos centrais – imagem e som –, o filme levanta as questões que nortearão a sua análise. Sendo a detenção uma experiência estigmatizante, muitos que já a experimentaram preferem não

⁸ Nichols, 1991.

⁹ Estudiosos como Winston (1995), Hill (2008) e Comolli (2008), assim como documentaristas como João Moreira Salles, defendem a ideia de que o documentário é a modalidade fílmica que mais experimentou esteticamente na história do cinema.

¹⁰ Corner, 2002, p.141-142.

mostrar o rosto, e, desta forma, o depoimento em voz *off*¹¹ se torna uma opção que preserva a imagem do depoente. Contudo, se a parte sonora parece de fácil resolução, a imagética esbarra na dificuldade de materializar na imagem a experiência do encarceramento. A maneira como o filme soluciona esse “problema” merece uma atenção mais efetiva.

Em sua sequência de abertura, o documentário já aponta para algumas indicações dessa resolução. No primeiro plano, vê-se um close nos pés de duas pessoas caminhando. Não é possível identificar quem são e para onde estão indo. A próxima imagem é um plano geral de um edifício não identificável, mas a seguir o close numa placa onde se lê “Febem de São Paulo!”, grafitada e com ponto de exclamação, imagem indica que não se trata da real Febem, sendo a sequência de abertura uma encenação. Essa desconfiança inicial é confirmada pelo que vem a seguir, quando o close nos pés é novamente retomado, só que acrescido de uma nova informação: quando a câmera se desloca dos pés em direção ao tronco, vê-se um jovem com os braços para trás, sendo conduzido por outra pessoa (fotograma 3). O cadeado que fecha um portão é aberto. O rapaz guiado agora anda sozinho pelo corredor da Febem. O plano o mostra da cintura para baixo, além da sombra das grades do local (fotograma 4). Após esses primeiros 25 segundos, um depoimento em voz *off* relata um assalto frustrado e a posterior prisão do jovem envolvido no crime.

fotograma 3

fotograma 4

Essa estrutura inicial se mantém ao longo de todo o documentário, que, em seus cinco minutos totais, reconstitui imageticamente as histórias dos depoimentos em voz *off*. Esse recurso é o núcleo central do docudrama televisivo, que, como um “gênero híbrido”,¹² constrói a representação ficcional de situações cotidianas limites ou extremas, ocorridas

¹¹ De acordo com Aumont e Marie, “um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está no fora de campo”. Além desse denominação, há também a voz *over*, cujo emissor integra a diegese, mas permanece fora do quadro no momento em que fala. Mais detalhes, ver Aumont e Marie, 2003, p. 214-215.

¹² Fuenzalida, 2009, p. 162.

com pessoas comuns.¹³ As estratégias estilísticas do docudrama servirão como arquitetura para o documentário abordar o cotidiano nesse tipo de instituição. A fim de introduzir o assunto, o filme recorre a duas cartelas que anunciam os tópicos a serem desenvolvidos: *almoço*, a 1'35", e *dia de visita*, aos 3'55". As imagens reconstituídas ilustram os depoimentos para ambos os assuntos. Como um recurso bastante utilizado por programas televisivos, o docudrama está presente na programação das emissoras brasileiras dos canais abertos¹⁴ e por assinatura¹⁵ e serviu, portanto, de inspiração para a composição imagética do documentário.¹⁶

Embora *As consequências de um erro* apresente a estrutura do docudrama, refletindo uma influência direta dos gêneros televisivos, há também outras apropriações da estética televisiva tanto no som quanto na imagem. Numa determinada passagem, um depoimento em voz *off* descreve os maus tratos na Febem. A resolução imagética e sonora para esse episódio destoa do que predomina ao longo do documentário: a imagem é de uma câmera posicionada de longe, que “flagra” a agressão do funcionário a dois internos; enquanto que o som dos socos é o mesmo utilizado em desenhos animados em cenas de luta. Essa sequência reflete um posicionamento imagético cada vez mais recorrente no telejornalismo brasileiro, especialmente o de caráter investigativo: a câmera escondida ou posicionada à distância para o registro de situações ou contextos problemáticos; em relação ao som, a verossimilhança é abandonada, pois os desenhos animados não se pretendem realistas quando utilizam esse recurso. Em uma cena que reconstitui um espancamento,

¹³ Essas e outras características – a narração lenta, a prioridade por situações e problemas gerados em torno da família, o tipo de música, as fontes policiais, familiares ou de profissionais da área de saúde e psicologia, o uso do melodrama – são discutidas com mais detalhes no trabalho de Fuenzalida (2009). Porém, isso não implica que toda peça audiovisual que recorra a encenações sobre algo que se passou possa ser considerada como docudrama. Para Rosenthal, a questão central do docudrama reside na seguinte pergunta: “onde está a verdade nisso tudo?” (1998, p. 79). Nota-se que, para além de reconstituições de dramas considerados relevantes, a discussão em torno dessa modalidade audiovisual apresenta um alicerce pantanoso, em que é possível identificar a fragilidade do conceito. Mesmo ciente dessa porosidade, adoto o termo docudrama como uma forma de facilitar o manejo das ferramentas de análise.

¹⁴ Na programação televisiva brasileira, *Linha direta*, exibido pela Rede Globo entre 1999 e 2008, é um dos exemplos mais elucidativos.

¹⁵ Na programação fechada há inúmeros exemplos. Entre os mais inusitados está o programa *Eu não sabia que estava grávida*, exibido pelo *Discovery Home and Health*, que reconstitui o momento em que mulheres só descobriram a gravidez quando foram dar a luz.

¹⁶ A apropriação do docudrama pelo cinema de periferia não se dá apenas por meio da tradução imagética dos depoimentos. Há casos em que a imagem não reflete diretamente o que se fala, configurando-se uma construção imagética mais solta e subjetiva, como pode ser visto em *Do sertão à garoa* (Kinoforum, 2007), que conta as histórias de dois imigrantes que vieram de Recife e São Luís para São Paulo. O documentário aborda a decisão de vir para São Paulo, a adaptação e a relação com os parentes à distância.

ocorre a junção do jornalístico (na imagem) e do não verossímil (no som). Simultaneamente, o documentário transita entre as esferas do seu referente real e, numa esfera oposta, do seu referente hiper-real a partir de uma edição de som que o faz se distanciar do docudrama, que, como explicitado acima, busca um efeito de realidade em relação à história que se pretende contar.

As referências aos recursos televisivos podem ser percebidas também em outros documentários da produção audiovisual selecionada por este estudo. Não é meu intuito analisar um a um para identificar uma tendência ou recurso recorrentes, mas perceber como essas materializações imagéticas e sonoras incorporam possíveis conflitos decorrente do choque de repertórios de alunos e professores. Dentro dessa perspectiva, destaco, de forma breve, o documentário *O sofrimento de uma mãe* (Kinoforum, 2004), realizado por ex-internos da Febem, que tematiza também a questão do encarceramento de jovens envolvidos em algum delito – e no entanto o enfoque, como o próprio título sugere, volta-se para as mães. São três experiências que se cruzam, recorrendo também às estratégias do docudrama para a composição narrativa. Porém há uma sequência que se diferencia do que se vê ao longo do filme. Trata-se de um momento em que mãe e filho conversam lado a lado, de frente para a câmera, e o filho “entrevista” a mãe, procurando saber qual foi sua sensação ao saber que ele fora preso. Desse modo, *O sofrimento de uma mãe* manipula as referências televisivas num jogo ambíguo e incerto, pois os limites entre o depoimento “real” e a encenação tornam-se difíceis de serem acessados com precisão. Em outros termos, o documentário confirma uma tendência cada vez mais recorrente nos meios de comunicação de massa: a dificuldade de delimitar as fronteiras que separam ficção e realidade nos mais diferentes produtos da indústria cultural. Contudo, identificar essa fronteira borrada é apenas parte da apreensão do modo como a televisão vem se apropriando das vidas e experiências alheias. Nesse sentido, o argumento de Guimarães apresenta uma justificativa que corroboro:

nos dias de hoje, as televisões é que fazem o saldo da vida pobre: seja nos telejornais, sob o emblema das catástrofes ou da violência, seja nos programas de auditório, entre risos e lágrimas estrategicamente dosados na construção do melodrama conduzido pelo apresentador.¹⁷

¹⁷ Guimarães, 2008, p. 261.

O entendimento desse cenário deve considerar a segmentação do público e os diferenciados modos de receber e interpretar as mensagens televisivas, questão que retomo ainda neste capítulo; porém, no momento, é necessário problematizar alguns aspectos do uso das referências televisivas.

Debati até aqui as referências ao telejornalismo, aos desenhos animados, aos programas de auditório voltados para a vida privada das pessoas que lá aparecem e, principalmente, ao docudrama televisivo – recurso utilizado de forma acentuada nos dois documentários comentados. A questão não termina, porém, ao apreendermos as referências televisivas incorporadas, mas exige que, principalmente, percebamos como elas ajudam a compor o debate, isto é, se a produção de documentários periféricos ratifica uma “estética da televisão”¹⁸ e como isso contribui, posteriormente, para a identificação de uma estética específica desse tipo de cinema.

Listar os referentes televisivos requer verificar os resultados dessa apropriação. Ao comparar um docudrama como *Linha direta*, por exemplo, com os documentários em questão, o que os aproxima é exatamente é concatenação linear dos fatos cotidianos. No mais, há um explícito descompasso em relação à interpretação dos atores e à qualidade de figurinos e cenários. Em *As consequências de um erro*, essa diferença é nítida na sequência do dia de visita, em que adolescentes interpretam familiares ou namoradas dos jovens detentos, enquanto a funcionária responsável pela revista é também uma adolescente. A comparação entre profissionais (das emissoras de televisão) e amadores (alunos das Oficinas Kinoforum) pode soar desleal num primeiro instante, pois o grau de profissionalismo, o tempo de experiência e as condições de produção de ambos são amazonicamente dissonantes. No entanto, essa comparação é útil porque indica que as referências televisivas são um dos caminhos para o realizador de periferia iniciar o seu contato com a prática audiovisual. Além disso, não se pode desprezar que o processo de realização interfere diretamente no resultado final: as Oficinas Kinoforum, nas quais os filmes citados foram realizados, têm duração média de uma semana – tempo curto para que

¹⁸ No sentido atribuído por Born (2000), em que o estudo da televisão não deve se furtar à análise da programação e suas respectivas imagens. Isso permite a apreensão mais efetiva de três importantes pilares: os discursos políticos e econômicos mediados pela televisão; a estética televisual a partir de seus complexos e dinâmicos gêneros, em suas demandas de produção e consumo e a importância e o espaço que a informação noticiosa vem conquistando ao longo dos últimos anos (esse último aspecto se refere particularmente à BBC).

os alunos possam assimilar todas as informações teóricas e práticas da realização audiovisual e pô-las em execução. Sendo assim, não soa estranho que algumas produções dessas Oficinas apresentem mais deficiências estruturais que outras.

Outro fator capaz de explicar a suposta fragilidade dos docudramas comentados diz respeito à temática que eles abordam: jovens menores de idade em situação de encarceramento. Retratar esse universo com imagens *in loco* (já que os depoimentos em voz *off* são reais) apresenta-se como um feito bastante ambicioso para um grupo que realiza seu primeiro filme, pois fazer imagens nesse tipo de instituição não é uma tarefa simples.¹⁹ Mais do que se ater a uma crítica dos componentes estéticos e narrativos, esse conjunto de filmes reforça uma tônica nesse tipo de produção: a apropriação da experiência cotidiana se torna uma porta de entrada para a realização de filmes – ou seja, em vez de tratar de temas gerais ou universais que ainda possam estabelecer conexões com outros jovens realizadores, é bastante recorrente a tematização dos fatos que são caros ou próximos aos alunos das oficinas. Dessa forma, o cotidiano fornece, duplamente, as pistas narrativas (história a ser contada) e estéticas (opções de linguagem) para a realização de vários documentários. Voltarei a esse assunto no capítulo 3. Por ora, é importante discutir outras apropriações dos referenciais televisivos apresentadas pelo *corpus*.

Um desdobramento dessa questão conduz o debate ao documentário *Vou ter um filho* (Cinema Nosso, 2005). Seu tema é a gravidez na adolescência e, para abordá-lo, o filme recorre a duas experiências: a da jovem Viviane, 18 anos, que espera o seu primeiro filho; e a de Ana, também mãe precoce aos 15 anos²⁰. As duas depoentes relatam como foi a descoberta da gravidez, a dificuldade para contar aos pais e o misto de angústia e alegria diante de uma situação inesperada. As falas de ambas são intercaladas pelos depoimentos de Carlos Alberto, ex-marido de Ana, do seu filho Luis, e da mãe de Viviane, dona Norma. A estrutura narrativa, basicamente pautada na descrição dos fatos, empresta a *Vou ter um filho* um ar de reportagem televisiva, especialmente porque a montagem articula uma sequência lógica com início, meio e fim às duas histórias em paralelo. Mas a aproximação com o tema da gravidez precoce se dá, inicialmente, pela chave da problematização: na sequência de abertura, uma jovem, com um bebê ao lado, faz o seguinte questionamento:

¹⁹ Os realizadores deste documentário me informaram que nem chegaram a tentar uma autorização para filmar na penitenciária, pois já sabiam que a permissão dificilmente seria concedida.

²⁰ Quando o documentário foi realizado, Ana estava com 35 anos.

“ah, eu acho que é uma coisa que não devia acontecer, não devia estar acontecendo como está acontecendo direto no nosso país, né. Mas a gente tem que parar e pensar o porquê, né, tipo, porque acontece tanto isso”. As possíveis explicações para esse fenômeno são dadas, logo a seguir, por um “fala povo” que ressalta como causas da gravidez na adolescência a educação precária, a falta de diálogo entre pais e filhos, a ausência da educação sexual nas escolas e o descuido em relação aos métodos de prevenção. A última fala é de uma jovem que ressalta o ônus da gravidez precoce para a mãe, que tem “a vida e os estudos atrapalhados”.

Com essa sequência, nota-se que o início do documentário se dá a partir da apresentação de um problema e possíveis explicações. Depois desses dois momentos descritos, as personagens principais “entram em cena” com suas histórias e a problematização inicial se torna rarefeita, senão inexistente. A conexão entre essas duas sequências iniciais com o que vem a seguir se dá apenas entre o último depoimento do “fala povo” e a história de Viviane, que se torna uma espécie de exemplo empírico do que acabou de ser dito. Os depoimentos de Ana, Viviane e das pessoas correlatas não são problematizados pelo documentário, que se contenta, como frequentemente nas reportagens televisivas, com a descrição dos fatos em detrimento de uma postura reflexiva ou questionadora. Se o “fala povo” serve como uma via de entrada para o assunto a partir do questionamento, com o desenrolar do documentário, esse aspecto cede espaço para a descrição. O documentário abandona esse viés nos dois últimos minutos, mas do ponto de vista do registro, e não da narrativa. Ao término, a montagem alterna tomadas do batizado do neto de Ana com o chá de bebê de Viviane. O tom documental, nesse momento, fica mais evidente quando os depoimentos para a câmera são descartados a favor de um registro observacional, com uma trilha sonora de chorinho ao fundo. Antes disso, a composição estética apostava em basicamente planos americanos e gerais, privilegiando o registro dos depoimentos.

Vou ter um filho se constitui, portanto, como híbrido de documentário e reportagem televisiva, ainda que esse último aspecto tenha um peso maior. Tal hibridismo pode ser entendido a partir de dois aspectos: em primeiro lugar, a reportagem televisiva é um formato irrefutável na programação das emissoras brasileiras, estando o espectador há bastante tempo habituado a ela; em segundo lugar, a própria história do documentário

mostra que o tom jornalístico foi uma característica marcante, por exemplo, na Escola Inglesa liderada por John Grierson nos anos de 1930, assim como em suas posteriores derivações, segundo os apontamentos de Winston²¹ e Corner²². Portanto, localizar essa linha tênue que separa o documentário da reportagem, principalmente quando se faz uso da entrevista, pode não ser uma dificuldade exclusiva de iniciantes.

Tanto *As consequências de um erro*, em sua aposta no docudrama, como *Vou ter um filho*, pelo viés jornalístico, conduzem essa discussão a apreender não somente como tais aspectos delineiam a narrativa desses documentários mas, de modo igualmente importante, às possíveis justificativas para tais usos. A aposta nos recursos televisivos se dá porque a referência visual dos alunos vem, inicialmente, da televisão. Nesse veículo midiático, é cada vez mais comum a produção e a exibição de conteúdos não ficcionais, ou seja, aqueles definidos por Hill como factuais. Tais conteúdos promovem uma dupla articulação: veiculam “as práticas de produção e recepção de não-ficção”²³ a valores sociais que resignificam as noções de informação e realidade ou, nos termos da autora, a “reestilização da factualidade”.²⁴ Desse aspecto, decorre, como consequência, o hibridismo entre notícia e documentário percebido no docudrama.²⁵ Essa tendência cada vez mais frequente nos meios de comunicação de massa ajuda a entender porque não soa estranho que *Vou ter um filho* utilize os recursos narrativos e estéticos da TV, e que *As consequências de um erro* recorra à encenação para materializar visualmente os depoimentos de ex-internos da Febem. Logo, esses dois documentários permitem a apreensão de uma estética televisiva na produção

²¹ Ao traçar o percurso que o documentário trilhou na história do cinema, Winston aponta o desenvolvimento tecnológico como uma das causas que tornou possível a aproximação entre documentário e jornalismo, especialmente após a Segunda Guerra Mundial. Para mais informações, Winston, 2000, p. 17-23.

²² Este autor salienta que a corrente norte-americana dos estudos sobre o documentário centrou as atenções no documentário independente e delegou para segundo plano a íntima relação entre documentário e jornalismo, presente na história do documentário desde a década de 30. Para mais detalhes, ver Corner, 2000a, p. 143-153. Além disso, defende a aproximação com o jornalismo e a televisão como um modo de facilitar a compreensão do campo documental. Mais informações, Corner, 2008, p. 13-28.

²³ Hill, 2008a, p. 10.

²⁴ Hill, 2008a, p. 13.

²⁵ Mas as observações da autora não se concentram apenas nesse formato: “uma grande variedade de outros tipos de gênero factuais corre em paralelo com as notícias e documentários, alguns dos quais podem ser classificados como gêneros híbridos, onde um gênero factual estabelecido foi combinado com outro gênero de ficção e não ficção”. (Hill, 2008a, p. 12) Sendo o documentário algo comum na programação analisada pela autora, o mesmo não se pode afirmar em relação à programação da TV aberta no Brasil. Portanto, a utilização de seus apontamentos deve ir até o momento em que não se extraem as interpretações da recepção da audiência estudada pela autora.

documental periférica, evidenciando a recepção de formatos televisivos por parte da audiência.

2.1.2 – Encontro e mediação de referências televisivas e documentais

A tendência recorrente no cinema de periferia de se aproximar da realidade dos seus realizadores é mais uma vez confirmada no documentário *Aqui fora* (Filmagens Periféricas, 2004), mas não de forma literal. Sem tematizar diretamente o cotidiano e as sociabilidades específicas desses espaços, o filme centra as atenções em namoradas, esposas e mães de presidiários. Em seus depoimentos, elas relatam a experiência de ter um parente detido numa penitenciária.

Ancorado em entrevistas e, especialmente na premissa jornalística da importância de se ouvir os dois lados de uma história, o documentário contrapõe os depoimentos de jovens determinadas a não abandonar seus namorados presos ao de outra moça que desistiu de se relacionar com o companheiro detento. Das sete personagens, seis se mostram dispostas a não abandonarem os presos, sendo uma mãe, uma esposa e quatro namoradas; há apenas uma jovem que age de forma contrária. Seu depoimento desarticula a ideia apresentada pelas outras depoentes de que o amor tudo suporta: “aqui fora estou vivendo, porque antes, quando eu estava com ele, eu vegetava”. A moça aparece sentada numa cadeira de balanço, de perfil, num espaço com uma parede de vidro que dá para a cidade: a iluminação fraca não permite a sua identificação. Ao articular esses depoimentos contrastantes, *Aqui fora* apresenta duas possibilidades diante do encarceramento: continuar ou desistir, ainda que o número de personagens que não desistiram dos companheiros seja maior.

Além dessa referência jornalística, o documentário recorre também a reconstituições. As cenas de revista dos alimentos são o único momento do filme em que se utiliza esse recurso. E o motivo não é tão complexo de se postular: nos depoimentos que tocam nessa questão, o tom de crítica e descontentamento é evidente devido à falta de cuidado com a comida durante a revista, pois, como ressaltam algumas depoentes, a faca utilizada para cortar o sabonete é a mesma que cortará o alimento. Por ser um momento que fere os princípios básicos de higiene e a dignidade das mulheres que vão ao presídio, a

captação desse instante dificilmente seria permitida, sendo a reconstituição um recurso dramático que ilustra, mesmo parcialmente, o acontecimento descrito. Essa opção, entretanto, aparece em menor proporção, quando comparado aos outros documentários anteriormente analisados, ocupando 1'33" dos 7'39" totais.

Apesar dessas duas utilizações de recursos televisivos – a narrativa da notícia e a reconstituição –, *Aqui fora* se distancia de tais referências com sua edição de som. A sobreposição de depoimentos em voz *over* e música articula o sentido subjetivo do documentário. Essa música aparece no formato de *rap*, tanto musicado quanto à capela, e também por meio de um piano incidental que sugere certa melancolia, que chamarei de *piano dramático*. Em várias sequências, ocorre a junção desses três elementos sonoros associados ainda ao som ambiente, especialmente nas falas colhidas em espaços abertos, ao ar livre.

Os momentos em que essas sonoridades tão distintas vêm à tona não são, entretanto, aleatórios. Nas sequências que relatam as dificuldades de ter o companheiro ou o filho preso, o piano dramático ajuda a construir a força emotiva da cena. Esse mesmo som se repete também em depoimentos que ilustram sofrimento e resignação, como é o caso da fala em voz *over* sobre o esforço da família para ajudar o preso ou da moça que, depois de desistir do namorado detento, se descobre uma mulher mais confiante. Por outro lado, os relatos que reforçam a não desistência são acompanhados por *raps* que tematizam essa questão sempre num tom de incentivo, como no depoimento da mãe que instiga o filho a não encarar a prisão como “o fim do mundo”.

Há, portanto, uma espécie de rima entre o tom da história contada e a música selecionada para ratificá-lo. Nos momentos de dor, incide o piano dramático: nas sequências em que se relata a luta para lidar com essa situação, os *raps* ao fundo “rimam” tematicamente com os depoimentos. A organização sonora de *Aqui fora* aponta para uma das modalidades estéticas do documentário definidas por Corner como “aural”,²⁶ cuja função é promover, por meio da música, ressonâncias para que o espectador estabeleça uma conexão com o documentário a partir de uma sentimentalidade fornecida pela música, pois

²⁶ Corner, 2003, p. 98. Ao recusar a perspectiva que debate a estética do documentário apenas pelo viés poético (cf. Nichols, 2005), Corner insiste que o entendimento dessa esfera deve também considerar suas interfaces com a televisão. Dessa forma, ele apresenta uma tipologia para a estética do documentário que toma como alicerce a imagem, o som e a narrativa, que, em sua terminologia, atendem pelos seguintes termos: imagético, aural e narratológico.

“sua regulação de nosso senso de lugar, tempo e clima, bem como sua utilização como pontuação dentro do sistema narrativo documental, é uma deixa para um posicionamento subjetivo”.²⁷

A maneira como se organiza o encadeamento entre imagem e som obedece a uma estrutura comum que perpassa todo o documentário: depoimento em voz *over*, às vezes com música (*rap* ou piano dramático) ao fundo, cujas imagens não confirmam necessariamente o que é dito, para a seguir o depoimento deixar de ser *over* e a imagem da depoente aparecer em plano americano ou close no rosto. A primeira sequência de abertura, por exemplo, já apresenta essa estrutura: imagens em plano geral de uma estação de trem. O som é ambiente e do piano dramático, somado posteriormente ao primeiro depoimento em voz *over* de uma mulher que relata seu envolvimento com um homem que logo seria preso. Posteriormente, um contra-plongée de pessoas embarcando num ônibus, seguido por imagens capturadas da janela de um carro em movimento que percorre o exterior de um presídio. No plano seguinte, a imagem da depoente aparece pela primeira vez. Nessa sequência, todos os sons são sobrepostos: o piano, o som ambiente (da estação de trem e depois do exterior do presídio) e a voz do depoimento - recurso presente ao longo dos sete minutos de *Aqui fora*. A sobreposição de sons e as rimas imagético-sonoras mostram certa independência do documentário em relação às referências televisivas, por saber manejar o descompasso e a alternância entre imagem e som. Esse aspecto o atravessa do início ao fim, não se configurando, evidentemente, como uma inovação estilística, mas servindo, acima de tudo, para mostrar um entrosamento com uma linguagem documental mais efetiva, ou seja, um misto de referências da televisão e do documentário, só que, ao contrário de *Vou ter um filho*, com maior peso para esse último.

2.1.3 – A televisão como tema: apropriação pela crítica

A relação do cinema de periferia com a televisão não se dá apenas por meio da apropriação de sua linguagem, seja numa escala de maior (*As consequências de um erro*, *Vou ter um filho*) ou menor grau (*Aqui fora*). Ao enfocarem a televisão como tema, alguns documentários do *corpus* apresentam importantes questões que permitem pensar a relação

²⁷ Corner, 2003, p. 98. No original: “its regulation of our sense of place, time and mood as well as its use as punctuation within the documentary narrative system is a regular cue to viewing subjectivity.”

entre esse veículo de comunicação e sua audiência, bem como o papel que ela exerce na sociedade brasileira. Nessa direção, *Tele-visões* (Kinoforum, 2003) e *Videolência* (NCA, 2009) contribuem substancialmente para o debate. O primeiro documentário aborda a televisão em suas diversas possibilidades: 1) como aparelho eletrônico, cujo técnico que presta depoimento ressalta que as pessoas “não concertam a suas vidas, mas o aparelho de TV não pode morrer”; 2) como um local de trabalho, em que um profissional de uma emissora aborda a sua relação com a televisão tanto na esfera pessoal (quando relata o vício do pai em ver TV), quanto na profissional (em que procura sempre perceber os defeitos da programação do canal onde trabalha e de outras emissoras); ou, numa dimensão mais subjetiva, 3) a televisão como um dispositivo capaz de emanar fluídos que tornam a água comum em água-benta, conforme uma depoente que diz colocar vários potes de água próximos ao aparelho de TV no momento em que a missa é transmitida. Mas é no espaço público que o debate em torno da televisão ganha contornos mais nítidos. Ao situar a câmera numa praça pública com intenso fluxo de pessoas, *Tele-visões* convida os passantes a comporem a ágora improvisada: há definições de televisão (“um mal necessário”, “uma ferramenta a serviço da burguesia”, “um local de trabalho”, “um espaço onde se encontra de tudo”) e, principalmente, o debate em torno do papel que ela exerce no cotidiano das pessoas. Nesse quesito, as opiniões sobre sua influência ou sua capacidade de incentivar a violência divergem. Elas são defendidas de modo enfático e caloroso, com direito a aplausos em certos momentos. É tanto que, dos catorze minutos totais, cinco (1/3 do filme aproximadamente) são dedicados aos duelos de opiniões no espaço público.

A articulação na montagem dessas duas formas de abordar o tema – o debate público e os depoimentos que revelam modos específicos no trato com a TV – pode sugerir, num primeiro momento, que a discussão está de fato presente nas sequências no meio da rua, mas esses mesmos momentos são enriquecidos por informações e opiniões não vistas nos debates públicos, tornando, portanto, complementar a discussão sobre a televisão, ainda que por estratégias discursivas e imagéticas diferenciadas. A diferença em relação à imagem se dá porque os três depoimentos acima comentados começam por voz *over* para, em seguida, vermos a imagem do depoente.

Mesmo com a montagem contrapondo variadas formas de se relacionar com o tema, *Tele-visões* explicita seu posicionamento a partir de duas sequências relativamente

parecidas. Num primeiro momento, um grupo de crianças tenta destruir um aparelho de TV numa brincadeira semelhante ao quebra-panela²⁸, ou seja, venda-se uma criança que, com um cabo de vassoura nas mãos, tenta acertar a televisão. Mesmo que o alvo seja um aparelho de TV, as crianças estão eufóricas e gritam o tempo todo, como mostra um giro de 180°. Em meio à gritaria, sobrepõe-se o som de um canal de TV fora do ar. Essa sequência remete à relação entre público e televisão. Ao propor o “fim” da televisão, intenção materializada na destruição física do aparelho, *Tele-visões* se situa numa zona limítrofe entre uma perspectiva apocalíptica, que vê a TV como um “mal” a ser evitado, e a utilização da destruição como metáfora para o estímulo a um posicionamento crítico, que deve ser incentivado desde a infância e de modo coletivo. Sonoramente, o recurso utilizado (o som da TV fora do ar) é o menos representativo do potencial da televisão em relação à audiência.

A segunda sequência, mais para o final do documentário, inicia-se com um plano geral em que um homem joga uma pedra num aparelho de TV. Há um close no momento em que a tela do aparelho se quebra, ação que um truque de edição repete por quatro vezes consecutivas. A seguir, um rapaz sobe um morro com uma pá e a carcaça da TV (fotograma 5). Na metade do caminho, ele para e ergue as mãos para o céu como se estivesse comemorando. Em outro plano super aberto, ele cava um buraco no alto do morro e enterra o que sobrou da televisão (fotograma 6). Apoteótica, a sequência encerra-se com raios e trovões. Ela também conduz o debate a questões que os depoimentos acima comentados ou as discussões em praça pública não tornaram tão nítidas. A destruição do aparelho de TV ocorre agora de forma solitária e na fase adulta, sugerindo uma relação com a televisão de modo consciente e individual.

²⁸ No quebra-panela original, uma panela de barro guarda doces, balas e bombons, e o objetivo é acertar a panela.

fotograma 5

fotograma 6

A resolução imagética dessas duas sequências ajuda a reforçar tal perspectiva: no momento em que as crianças são “guiadas” a destruir o aparelho de TV, a câmera está próxima a elas, na maior parte do tempo em close. Já na segunda sequência, em que um adulto decide “matar” e “enterrar” a TV, a câmera se distancia e assume um papel de independência, como se não quisesse interferir, guiar a ação, a partir de planos abertos em que a sensação de solidão torna-se evidente.

A posição do documentário em relação à TV não se revela apenas a partir dessa última sequência isoladamente, mas sim no modo como a montagem articula o que vem antes e depois dela. Trata-se, na realidade, de uma espécie de reunião em que vários estudantes residentes no Crusp (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo) debatem que uso fazem da televisão e como veem o seu papel na sociedade brasileira. Os depoimentos abordam diversos aspectos, mas todos apresentam a relativização como um ponto comum. Uma fala anterior à sequência comentada ressalta a importância de se evitar os esquemas dualistas, que enxergam a televisão apenas como boa ou má. Outro depoimento, posterior à sequência, frisa que manipular não é apenas exibir o que é ruim, mas omitir informações importantes de interesse geral. Dessa forma, a sequência intercalada no meio dessas falas chama a atenção para a necessidade de se criar uma perspectiva autoral sobre a televisão, isto é, “matar” e “enterrar” a TV deve ser uma posição a ser executada consciente e individualmente, sem guias, pois na primeira sequência comentada quem segurava o aparelho de TV a ser destruído era um adulto.

A destruição de um aparelho de TV estabelece uma conexão direta entre *Tele-visões* e *Videolência*, segundo documentário que ajudará a compor o debate sobre a aproximação

da televisão como tema, e não apenas como linguagem. O momento em que o aparelho será destruído inicia-se com um homem sentado numa cadeira de praia ao ar livre, assistindo a uma determinada programação que noticia a posse do novo prefeito de Manaus, uma propaganda de uma marca de produtos eletrônicos e na sequência um comercial de uma operadora de cartão de crédito. Neste momento, o plano que antes abrangia a TV e seu único espectador agora se torna um close na tela do aparelho, cujo comercial exibido afirma que certos momentos propiciados pelo cartão “não têm preço”. Antes de a propaganda terminar, o homem se levanta, pega uma garrafa de álcool, joga em cima do aparelho e risca um fósforo. A TV pega fogo. A câmera se desloca para um grupo de pessoas que assiste ao lado à exibição do videoclipe da música *A ilha*, do grupo Nação Zumbi, feito pelo NCA, também ao ar livre. Alguns estão em pé, outros sentados, e ninguém esboça reação diante do aparelho em chamas. A câmera capta as pessoas de costas, de modo que a imagem da tela da sessão improvisada se torna nítida.

Assim como em *Tele-visões*, a sequência em que o aparelho de TV é destruído é, na realidade, uma encenação executada especialmente para o documentário. Mais do que remeter à discussão sobre os graus de importância entre ficção e não ficção, esse recurso permite ao filme expor seu posicionamento sobre a televisão por meio de uma postura crítica e cética.

Diferentemente do que ocorre em *Tele-visões*, em que a relativização de opiniões constrói a cadeia discursiva do filme, em *Videolência* essa ambiguidade ocorre em menor escala, pois os depoimentos articulados antes e após essa sequência veem a TV com um forte tom de crítica – especialmente pela opção imagética no final. Ao captar de costas o público que ao lado assiste à “programação que importa”, não é possível perceber o nível de atenção diante da tela, mas, em contrapartida, os corpos estáticos, sentados ou em pé, que não esboçam reação diante do aparelho queimando, são um indício, evidente na encenação, de que o que está sendo exibido (um vídeo do coletivo NCA, da periferia da zona sul de São Paulo) merece mais atenção.

Videolência não se restringe ao papel da TV e na relação com o público, mas, ao abordar a produção audiovisual periférica, passa por uma série de temáticas que se relacionam com essa questão.²⁹ Daí, a televisão ser o foco em vários momentos. As falas

²⁹ O filme também traça um diálogo com o cinema, numa sequência em que crianças brincam de polícia-e-ladrão. No momento em que o “ladrão” para para um rápido descanso, ouve-se em over a já clássica frase dita

dos realizadores ou organizadores de cineclubes e de sessões de exibição de cinema na periferia ressaltam como a TV molda o olhar das camadas periféricas com a formatação padronizada de que as emissoras geralmente fazem uso. Esse tema, contudo, não é abordado somente a partir de depoimentos. No momento em que uma equipe de reportagem da TV Record vai cobrir uma das sessões do Cinescadão,³⁰ ocorre um importante embate. Um pouco antes de a sessão começar, Flávio, um dos organizadores, indaga o jornalista responsável se o tema da reportagem é sobre o tráfico na localidade. Em caso afirmativo, ele diz que se recusará a participar da matéria, por não querer vincular o projeto que desenvolve ao tráfico de drogas. O repórter explica que o tema de sua reportagem é apenas as sessões de cinema do projeto Cinescadão. A desconfiança de Flávio em relação ao possível enfoque da matéria não se dá somente em função do receio de ser ludibriado para que assim o repórter consiga realizar a matéria (cujo objetivo apresentado aos personagens seria outro), mas também porque o vínculo entre o seu projeto e o tráfico de drogas pode lhe render problemas com o “movimento”³¹ de sua comunidade – relação muitas vezes mediada para o desenrolar de atividades culturais. Como no momento da captação das imagens e depoimentos não é possível que o entrevistado saiba como a edição do programa articulará o contexto em que as atividades do Cinescadão são desenvolvidas, daí o posicionamento cauteloso de seu organizador. Em resumo, sendo a mídia uma produtora de imagens e imaginários, e tendo em vista que são inúmeros os episódios de uma construção redutora ou equivocada dos espaços e experiências periféricos, o receio de que essa possibilidade se materialize em relação ao Cinescadão não é tão descabido.

No término dessa sequência, o documentário flagra outro momento de tensão. Ao dar entrevista para o repórter da TV Record, Flávio pede para o amigo que cedeu o “escadão” para a exibição daquela noite aparecer ao seu lado, mesmo sem dar entrevista. O jornalista propõe que apenas Flávio apareça. Flávio hesita e insiste que o amigo permaneça ao seu lado. O repórter se irrita e pergunta se é possível fazer do modo que ele propôs. No término, Flávio concede a entrevista com o amigo fora do enquadramento da câmera da

pelo personagem Zé Pequeno, do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002): “Dadinho é o caralho, eu nome é Zé Pequeno, porra!”. Posteriormente, quando o “ladrão” é encurralado, ouvimos o grito “pede pra sair! pede pra sair!”, dito por um dos personagens de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e a seguir outra fala de *Cidade de Deus*: “E aí, tu quer tomar o tiro aonde? No pé ou na mão?”.

³⁰ Trata-se de um projeto que faz exibições públicas de cinema em “escadões” de bairros periféricos da zona norte de São Paulo.

³¹ Termo que se refere ao tráfico de drogas que se instala em periferias, morros e favelas.

emissora. Nessa passagem, vê-se a tentativa de compor uma imagem balizada por uma espécie de “princípio de higiene”, ou seja, uma imagem livre de qualquer interferência não desejada. Essa proposta imagética guiou por muito tempo as imagens do telejornalismo brasileiro. A poluição visual do local, com várias pessoas circulando, além do intenso barulho, parece ter sido suficiente, de modo que o repórter tentou minimizar o “excesso”. Essa opção separa a imagem de seu objeto e se esforça para conseguir um tipo de imagem cada vez mais em baixa no telejornalismo brasileiro.³²

Não é minha intenção detalhar os componentes da imagem jornalística atual, mas perceber como esse momento tenso e negociado aponta para uma aproximação com a TV pela subversão de uma possível imagem higienizada e principalmente, pelo desejo de materializar imageticamente vínculos afetivos, pois, de acordo com a perspectiva de Flávio, nada mais justo do que o amigo que cedeu o espaço aparecer ao seu lado no momento em que concede a entrevista. Esse registro sugerido por Flávio é também uma forma de reconhecer e agradecer o amigo, mesmo que isso se contraponha ao princípio de uma imagem limpa, sustentada pela mídia televisiva brasileira. Como se vê, a sequência no Cinescadão aponta para duas questões em que a aproximação com a televisão se dá por intermédio do jornalismo televisivo, foco da discussão: primeiramente no âmbito das representações construídas pela narrativa jornalística e, num segundo momento, em relação à composição estética da imagem do telejornalismo.

O que esses dois documentários tornam evidente é uma tomada de posição com diferentes tons de ambiguidade em relação ao tema que elegem. A partir do debate sobre diferenciadas nuances que compõem a cadeia televisiva, como faz *Tele-visões* em praça pública, ou por meio de opiniões e flagrantes da relação conflituosa entre os realizadores periféricos e os profissionais da mídia hegemônica, que veem a periferia como pauta para programas jornalísticos, como se vê em *Videolência*. Os documentários estabelecem um diagrama de relações em que, ao mesmo tempo, o tema afeta os sujeitos envolvidos e estes devolvem à temática interferências e modificações. Esse jogo dialético em que indiretamente prevalece o potencial sugestivo e associativo é definido por Corner como um

³² Conforme aponta o estudo de Feldman (2008, p. 238) sobre a busca pelo efeito de realidade nos meios de comunicação: “as imagens caseiras, capturadas por câmeras de telefone celular e empregadas, de forma cada vez mais recorrente, em telejornais de diferentes emissoras como forma de validar e atestar a ‘verdade’, daquilo que está sendo noticiado.”

ponto central do projeto estético do documentário,³³ pois a questão não se limita aos planos, enquadramentos ou movimentos de câmera, materializações mais familiares das intenções estéticas de um documentário, mas, principalmente, ao modo como se articula a apreensão de uma realidade material e seu possível caráter subjetivo, na medida em que “objetos, corpos e lugares”³⁴ potencializam as relações entre ideias e sentimentos.

Se nos primeiros filmes analisados nesse capítulo a apropriação da televisão se deu por meio da incorporação de sua linguagem (docudrama, narrativa e entrevista comuns ao telejornalismo, programas vespertinos), como evidenciam *As consequências de um erro*, *Vou ter um filho* e em menor grau *Aqui fora*, no caso dos últimos filmes analisados essa aproximação se dá através da abordagem do tema, ou seja, *Videolência* estabelece um vínculo com a televisão pela recusa, quando contesta o modelo-padrão que o jornalismo televisivo utiliza para narrar os fatos. *Tele-visões* e *Videolência* atentam para o seguinte fato: já que fazer televisão é difícil (a infraestrutura de que muitos núcleos e coletivos de realização audiovisual dispõem está aquém do arsenal das emissoras de TV), utilizar o documentário para construir um debate sobre o poder desse veículo pode ser uma eficaz estratégia rumo à reflexão.

Isso não implica, porém, que apenas a abordagem crítica da televisão como tema estabeleça as bases para a observação da interferência da TV no cinema de periferia. A partir da análise dos documentários anteriormente comentados, é possível postular que, seja pela apropriação da linguagem televisiva ou pela apresentação de uma posição crítica (que encaminha o olhar do espectador) como estratégia política, o cruzamento das referências cinematográficas e televisivas deve se esforçar para perceber as potencialidades de ambas, pois adotar o cinema como ponto de partida estabelece apenas um fluxo de mão única. A questão não se limita, portanto, a demonizar ou glamourizar a televisão, mas perceber, em suas variadas opções imagéticas e discursivas, as estratégias para a construção de narrativas e representações. Essa dualidade é vital para a apreensão dos pontos de vista no cinema, pois, como defende Aumont, a relação triangular entre estética, narrativa e interpretação fornece os subsídios necessários para o entendimento de como essa dualidade opera no espaço fílmico, ou seja, ela “acaba por ser reabsorvida, de uma forma muito geral, no discurso sobre o filme, sob o pretexto implícito de que, sendo o filme, na sua concepção

³³ Em particular às faculdades da imagem. Mais detalhes, ver Corner, 2003, p. 97.

³⁴ Corner, 2003, p. 97.

habitual, uma história contada através de imagem (e som), se recenseiam suficientemente os fenômenos de representação reconduzindo-os à história, ou melhor, à narrativa.”³⁵ E se, como atesta Branigan, as intenções políticas e ideológicas moldam os pontos de vista no cinema, *Tele-visões* e *Videolência* manifestam a articulação dessas duas esferas ao encadear na montagem depoimentos e encenações acima comentados, pois a montagem proporciona sentidos de orientação externos ao que se vê na imagem.

O fato de boa parte dos alunos ter o olhar moldado pela TV não se configura como um demérito, pois a televisão, em sua diversidade de referências, apresenta um variado repertório de possibilidades capaz de estabelecer também diferentes manifestações estéticas. Os documentários analisados anteriormente confirmam essa premissa ao apresentarem influências de diferentes tipos de programas. O referencial televisivo, conforme *As consequências de um erro* ou *Vou ter um filho*, funciona, portanto, como um ponto de aproximação com a prática cinematográfica. O aprimoramento e a repetição desse exercício facilitam a incorporação e o manejo de novos elementos, especialmente os cinematográficos. Se há embates de repertórios, tal situação, mesmo conflituosa, é um momento para professor e aluno repensarem que usos podem fazer de suas informações e relativizarem seus posicionamentos.

Muitos alunos chegam à juventude sem nunca terem assistido a um filme numa sala de cinema. Esse aspecto não pode determinar que a experiência cinematográfica realmente válida se dê unicamente nas salas de cinema, que passa a ser um lugar de culto, de onde emanaria todo o arsenal audiovisual. Ainda que se problematizem suas estratégias discursivas e seus modos de funcionamento, a televisão não pode ser desprezada como referência, pois, só para citar um caso, ela também exhibe filmes. Portanto, a experiência com o cinema pode se dar para além das salas do circuito comercial ou de festivais. Considerar a experiência cinematográfica apenas no acesso a salas de cinema é reafirmar uma separação em que o aluno ocupa uma posição desprivilegiada no processo pedagógico e de aprendizagem, ou seja, é colocar o professor com referencial cinematográfico acima do aluno com referencial televisivo. Neste caso, aproveitar as referências do aluno para agregar outras é mais importante que estabelecer níveis hierárquicos entre elas, como atesta Miriam Machado, assistente social do Cinema Nosso: “para um adolescente fazer cinema

³⁵ Aumont, 1985, p. 129-130.

pode ser a história da Malhação, e aí você tem que respeitar isso e mostrar pra ele quais são as outras opções. Acaba que é algo processual mesmo, que demanda tempo com o jovem de escola pública (...). Bacana é você ter opções”.³⁶

O momento em que se chocam os repertórios, mais do que como um “problema”, deve ser encarado como uma oportunidade para se extraírem daí as ferramentas para a condução das aulas, dos exercícios práticos. A intuição, a precariedade e o improviso são importantes aspectos que, quando naturalizados e incorporados ao método, tornam-se um elemento de diferenciação nesse tipo de realização audiovisual. Dessa forma, para avançar no debate, é preciso agora checar uma outra faceta desse embate de repertórios, ou seja, em que medida a experimentação pode moldar metodologias, assim como o improviso e a precariedade podem se configurar como uma estética.

2.2 – A narrativa como espaço de experimentação

O personagem central do documentário *Tempo-tempo* (Kinoforum, 2008) são as caixas que transportam frutas e verduras na Ceagesp (Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo). O filme explora o “ciclo de vida” dessas caixas: desde a sua fabricação, armazenamento, até o destino final, construindo uma narrativa linear, sem recorrer aos recursos tradicionalmente utilizados pelo documentário (entrevistas, depoimentos em voz *over*, reconstituições ou narração em *off*). Para dar conta desse “ciclo”, a montagem alterna planos fechados e gerais com um único objetivo: pôr em evidência as caixas em detrimento do elemento humano. Onde há pessoas, a câmera está próxima, em close, de modo a não identificar a pessoa que monta o caixote, como evidencia a primeira sequência (fotograma 7). A não identificação humana se dá também a partir de planos tão abertos que a pessoa se torna diminuta no quadro. Em um deles, um homem desaparece num corredor construído com milhares de caixas empilhadas que produzem um “efeito cidade” no galpão onde estão armazenadas (fotograma 8).

³⁶ Depoimento em 17 de junho 2008.

fotograma 7

fotograma 8

Em contrapartida, as caixas, como elemento central da narrativa, são acompanhadas de perto desde o momento da sua fabricação até serem usadas para o transporte de frutas e verduras. No momento em que elas estão em “ação”, como revela uma sequência em que carroceiros na Ceagesp transportam uma enorme quantidade de caixas carregadas com verduras, o registro imagético prioriza sempre as caixas. Ainda que fabricadas pelo homem, este não ocupa um papel de destaque na narrativa: não há depoimentos, seus rostos não são mostrados. O máximo a que se tem acesso são conversas, que se tornam ruídos devido ao intenso barulho do ambiente.

A articulação de planos gerais e closes em *Tempo-tempo* aponta, ironicamente, para a importância por vezes excessiva que se dá aos objetos, em detrimento das pessoas. A ironia está exatamente no personagem em questão: um “simples” caixote de madeira, usado para transportar frutas e verduras. Simples por seu baixo valor simbólico e material, mas, ao mesmo tempo, imprescindível para o contexto em questão, pois como despachar toneladas de frutas e verduras para além da Ceagesp sem esses caixotes? Para responder essa pergunta, *Tempo-tempo* parte de uma estrutura narrativa linear – com início, meio e fim –, cujos recursos imagéticos e sonoros fazem o documentário apostar na experimentação, especialmente em relação à narrativa. Ao abordar a confecção, o armazenamento e o transporte de caixotes de madeira (um tema *a priori* árduo para ser desenvolvido em termos narrativos e imagéticos) distante das referências habituais, o documentário apresenta concomitantemente o linear e o descontínuo. Essa premissa se confirma quando notamos que, em seus quatro minutos de duração, o som de *Tempo-tempo* é ambiente, não há música como trilha sonora, narração ou depoimentos, aspecto que conduz à pergunta de Gaudreault e Jost: “será que os ruídos e não mais as palavras podem

ser portadores de uma narrativa?”³⁷ O documentário responde que sim, utilizando recursos visuais associados a sons do ambiente, que, por outra perspectiva, poderiam ser minimizados ou eliminados, tendo em vista a intensa profusão sonora do lugar. O som *in loco* é o porta-voz de um personagem que não tem condições de falar.

Se os caixotes de madeira servem para *Tempo-tempo* experimentar em termos narrativos, *No cruzamento dos eixos* (Oficina de Imagem Popular, 2006) recorre também à experimentação como procedimento metodológico, porém com um enfoque visual e sonoro, embora esse aspecto não deixe de ter os seus reflexos na narrativa, evidentemente. Nesse documentário, o personagem é a rodoviária do plano piloto, em Brasília, cuja abordagem “poética”, presente em sua autodefinição, se volta para o ciclo de um dia desse espaço. O documentário poético, segundo Nichols, pressupõe um grau maior de abstração na abordagem do tema, em que os recursos expressivos são organizados de modo a reforçar tal intenção.³⁸

Essa organização do material fílmico tal qual sugere Nichols é perceptível em *No cruzamento dos eixos* pelo seguinte motivo: assim como *Tempo-tempo*, sua narrativa é circular, pois se apropria de um dia comum de funcionamento da rodoviária ao tomar a passagem do tempo como guia, passando pela manhã, e estendendo-se pela tarde, noite, madrugada e novamente manhã. Tal apropriação evita também os recursos comumente utilizados pelo documentário de modo geral (entrevistas, voz *off*, voz *over*, reconstituições) e aposta numa experimentação com a imagem e o som que confere o ar “poético” presente em sua sinopse.

Para mostrar esse dia de funcionamento, o documentário se concentra no fluxo de pessoas; afinal, o que dá “vida” à rodoviária, tornando-a “personagem”, é exatamente a circulação humana nesse local. Para mostrar a rodoviária como organismo vivo, o filme organiza o material imagético e sonoro de duas maneiras: inicialmente, a partir da intensa circulação de pessoas, o comércio, o vai-vem dos ônibus, sempre aproveitando o som ambiente. O segundo modo se dá pela manipulação da imagem e do som, especialmente com a inclusão de sons extradiegéticos e de intertítulos. A partir dessa segunda possibilidade, o documentário executa a experimentação por meio de acelerações da

³⁷ Gaudreault e Jost, 2009, p. 45.

³⁸ Mais detalhes, ver Nichols, 2005, p. 138-142.

imagem para frente ou para trás, desaceleração e sua divisão em várias partes no mesmo quadro.

De suas nove sequências, *No cruzamento dos eixos* apresenta em cinco a alternância das duas formas anteriormente descritas. Não me deterei nesses cinco segmentos, pois a estrutura acima comentada já sinaliza para os recursos utilizados. Comento, apenas, a segunda sequência do documentário em que essa opção se torna evidente pela primeira vez: ela tem início com uma sucessão de imagens em que se vê um aglomerado de pessoas descendo escadas (rolantes ou não) com panorâmicas da rodoviária. Essas imagens são aceleradas para frente e para trás num mesmo instante em que intertítulos como *espaço*, *passo* e *descompasso* “saem” de dentro da imagem ao som de uma música que remete a uma batucada. A seguir, a rodoviária aparece em planos gerais ou fechados, sem acelerações e com som ambiente, ou seja, há o manejo da imagem e do som de modo a criar um clima de pressa e frenesi para, em seguida, vermos a rodoviária em seu funcionamento “normal”.

fotograma 9

fotograma 10

fotograma 11

fotograma 12

Essa organização permite ao documentário abordar as diversas composições da rodoviária. Como apontado acima, a circulação de pessoas é o ponto central do filme. Porém essa circulação apresenta como consequências atividades decorrentes (e talvez esperadas) em um local com grande concentração humana: o comércio, as lanchonetes, assim como a pregação evangélica e a intensa quantidade de vendedores ambulantes. Para abordar esse aspecto, mais uma vez o documentário experimenta com a imagem e o som: em um plano geral da rodoviária em *slow motion*, ouve-se uma pregação evangélica em voz over que se refere aos passantes como “multidão”: isso é o mote para a mesma palavra servir de intertítulo, que logo se transforma em “solidão”; a seguir, vemos o homem com uma bíblia na mão pregando para os passantes. A seguir, a circulação de pessoas é novamente retomada, só que desta vez o plano é dividido em três cortes verticais em que a imagem do meio se movimenta de cima para baixo e as duas laterais, de baixo para cima.

Observa-se, nessas duas sequências, o fluxo de pessoas como o ponto central da narrativa do documentário, embora a forma como ele se apresente sonora e imagetivamente vá mudando ao longo do filme. Tal fluxo é vital e, ao contrário de *Tempo-tempo*, a “multidão” é que dá vida à rodoviária, mesmo que não haja personagem central, depoimentos ou narração. Porém, essa opção não garante, por si só, o caráter experimental e poético que o documentário procura materializar, pois é o encadeamento e a organização na montagem dos elementos sonoros e imagéticos que determinam esse modo de representação, e não apenas a exclusão de depoimentos ou voz *off*. Nessa direção, o documentário *Cidade cinza* (Rede Jovem Cidadania, AIC, 2008) experimenta as possibilidades visuais e sonoras da cidade, “contrapondo essas imagens, às vezes duras e poluídas, com a poesia cotidiana”, como afirma a sua sinopse. Para isso, todo o filme é pontuado por impressões de uma voz *over* masculina que “filosofa” sobre a experiência urbana, alternadamente a uma voz *over* feminina, que responde às questões feitas pelos realizadores do documentário, que também não aparecem no filme. *Cidade cinza* evita a imagem como ilustração da fala, isto é, as imagens da cidade não corroboram necessariamente o que é dito pelas vozes escolhidas. Um exemplo: no momento em que o homem se refere aos ônibus como “baleias de aço”, as imagens são inicialmente de uma praça com um intenso movimento de pessoas cujo plano as captura da cintura para baixo, ao que segue um plano geral e fixo de 32 segundos de parte dos trilhos do metrô de Belo

Horizonte. Esse mesmo plano é retomado adiante, quando o mesmo homem reflete sobre a importância do silêncio. A imagem é estática, o som é de chuva. Esse plano, com duração de 1'24", sugere a ideia de um tempo estático, cujo único movimento é o de um trem que passa.

Voltando a *No cruzamento dos eixos*, ele procura subverter essa ideia de um tempo estático. Para sugerir a passagem do tempo, o documentário recorre à parte externa da rodoviária como um modo de fazer tais marcações. Nesse caso, o exterior é um viaduto próximo, em que o sol ao fundo sinaliza a passagem do dia para a noite e da noite para o dia. O passar dos turnos releva também novas dinâmicas, especialmente do horário comercial para a noite e madrugada adentro. Com a chegada da noite, a aceleração para frente das imagens com pessoas tomando os ônibus é um recurso mais uma vez utilizado, sinalizando a necessidade de voltar para casa depois de um dia de trabalho. O som dessa sequência corrobora o imagético, quando uma música faz a seguinte pergunta: “como é que se chama o nome disso?”, que é repetida sucessivas vezes acompanhando o ritmo frenético das imagens. Entretanto, passada a hora do *rush*, a rodoviária vai revelando situações e práticas difíceis de serem apreendidas na intensa movimentação do dia: o vazio do local, a leitura enquanto se espera um ônibus, a limpeza do ambiente e até uma partida de futebol improvisada. A chegada da madrugada e o posterior esvaziamento da rodoviária evidenciam também o término do documentário, cujo modo circular acima destacado se dá imageticamente da mesma forma: na abertura do filme, uma câmera subjetiva desce de um ônibus e faz uma geral do espaço; em sua última sequência, a mesma opção imagética é retomada, e o que muda é a ação. Com os primeiros raios de sol sinalizando para a manhã que chega, a mesma câmera subjetiva sobe num ônibus com poucos passageiros e se dirige à parte traseira, cujo vidro transparente serve agora de “janela” para a captação da rodoviária à medida que o ônibus inicia sua viagem ao som da música *Carrossel do destino*, de Antônio Carlos Nóbrega, cuja letra ressalta a partida para outro lugar diferente desse que é vivido no cotidiano, conectando-se com a citação que abre o documentário “uma rodoviária é um coração com várias veias que ligam para diversos lugares...”. Essa citação não é aleatória, pois a rodoviária está localizada exatamente no cruzamento entre os eixos norte e sul da capital, por esse motivo o documentário a toma como o centro, o coração de Brasília.

A apropriação das dinâmicas de um dia de funcionamento da rodoviária do plano piloto releva algumas estratégias experimentais ainda embrionárias: a aceleração da imagem para marcar ritmo e movimento, fusões ou desacelerações; a narrativa que começa e termina da mesma maneira, ou de modo menos óbvio, o uso dos intertítulos e da banda sonora. O manejo desses recursos é uma importante estratégia para o domínio da linguagem cinematográfica e reflete a proposta do “letramento audiovisual” da Oficina de Imagem Popular, onde o filme foi realizado. Nesse caso, a proposta metodológica da oficina se conecta com a perspectiva bakhtiniana anteriormente apontada, em que a atividade estética não se divorcia do seu contexto de produção, ou seja, tais experimentações se referem a um processo de aquisição de novas referências, possibilidades audiovisuais e repertórios, não se configurando, portanto, como um mero diletantismo da equipe realizadora, que seria o de “experimental”.

Tempo-tempo e *No cruzamento dos eixos*, analisados em maior profundidade, e *Cidade cinza*, de forma breve, indicam que a experimentação no cinema de periferia relaciona-se à exploração de três importantes aspectos: os recursos da câmera, as possibilidades narrativas e os inúmeros elementos do espaço urbano. Diferentemente do cinema experimental, cuja intenção é subverter ou retrabalhar modelos cinematográficos preexistentes, o experimento no cinema de periferia é fruto de um exercício em que a prática e sua repetição revelam arranjos inéditos para imagens e sons.

Embora esses recursos não sejam novidade, sua força reside na forma como o documentário se apropria os temas que propõem: confecção de caixotes (específico e a princípio difícil de se resolver imagetivamente), o cotidiano de uma grande cidade (geral e arriscado, diante da possibilidade de incorrer em generalidades e não apreender as sensações urbanas a que se propõe retratar), ou, em menor escala espacial, uma rodoviária (correndo o mesmo risco). A busca pelo tom poético força uma mudança da relação com a imagem e com o som, que se configura como um exercício empírico de constituição de outros olhares e quiçá novas proposições para a narrativa audiovisual materializada em arranjos previsíveis ou não para imagens, sons e textos. Essa premissa atende ao diagnóstico de Hilderbrand sobre a experimentação no campo documental, em que prevalece um diálogo contínuo entre forma, que altera e propõe, e mediação, que agrega e

pondera,³⁹ tornando o experimento uma forma de especular sobre os modos de ser e de representar, sempre conectado, notadamente, com o mundo histórico à sua volta. Tal historicidade sublinha a necessidade de incluir a televisão nesse debate, embora ela tenha sido negligenciada nos estudos sobre as imagens, conforme apontei anteriormente na discussão sobre a influência da TV nos documentários periféricos.⁴⁰ Isso só possível será em projetos que veem essa possibilidade como uma forma de pensar a prática audiovisual, mas, acima de tudo, os seus métodos de realização, afinal, um resultado considerado satisfatório vem da prática, da experimentação, do risco e das ambiguidades e incertezas vindas dessa tentativa.⁴¹ Assim, é mais importante centrar as atenções nesse aspecto do que unicamente nos resultados, tendo em vista que o ponto norteador desse processo é, antes de tudo, a experimentação como uma ferramenta metodológica.

2.3 – Estética do improviso

Os elementos estéticos de uma obra de arte não existem previamente, como se fossem entidades desconectadas do tempo e do espaço. Sua observação deve atentar para as condições de produção, circulação e acesso, pois assim se apreende efetivamente a organização estética de qualquer material artístico. O cinema de periferia ressalta a criação no espaço urbano em situações de intervenção e participação. Daí a importância de conferir como os documentários encarnam essa questão em diversas instâncias – temáticas, narrativas, representacionais e, igualmente importante, estéticas –, pois a organização desses elementos funcionará como um dos pilares que sustenta os pontos de vista dessa produção de documentários.

³⁹ “The element of experimentation suggests, at the very least, a concern with form and mediation; the documentary suggests an engagement with the realities of history, politics, and culture” (Hilderbrand, 2009, p. 5-6).

⁴⁰ Nessa direção, as considerações de Ishaghpor (1984, p. 60) são elucidativas: “a televisão precisa de equipamento leve, de filmagem rápida, e isso abre de novo o caminho ao cinema experimental, que deixa de ser tributário da indústria pesada cinematográfica. E sobretudo, com a televisão, a dominação dos circuitos informação-comunicação efetua-se definitivamente, assim como a metamorfose e a submissão de tudo ao sistema das imagens”.

⁴¹ “In response to the exploratory quality and political questioning in so many recent documentaries, we have come to observe a pervasive aesthetic of uncertainty. This is not the defeatist it might at first. Uncertainty is a precondition for change” (Hilderbrand, 2009, p. 10).

Tal aspecto acena para o conceito de estética aqui adotado. A partir das ponderações do início deste tópico, a produção de documentários periféricos, desde o planejamento, até a execução e o produto final, conduz esse debate à concepção de estética apresentada por Mikhail Bakhtin. Ao considerar a atividade estética como integrante de um todo sócio-histórico circunscrito, esse autor sinaliza para um duplo aspecto que molda a sua perspectiva: a rejeição da ideia de “arte pela arte” e a recusa da produção artística como mero reflexo da atividade psíquica e subjetiva do produtor.⁴² A atividade estética, para Bakhtin, como observa Sobral, integra uma cadeia que representa “o mundo do ponto de vista da ação exotópica do autor, fundada no social e no histórico, nas relações de que participa o autor”,⁴³ ou seja, estabelece-se uma via de mão dupla entre produtor e receptor, ambos vistos como importantes para a concepção e a circulação de artefatos artísticos. Isso permite a Bakhtin postular os matizes da atividade estética da seguinte forma:

o que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte e nas suas contínuas recriações por meio da cocriação dos contempladores (...). Ela participa do fluxo unitário da vida social, (...) ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação.⁴⁴

Ao chamar atenção para esses aspectos, o empreendimento bakhtiniano torna a discussão sobre estética atrelada com o mundo histórico à sua volta, em vez de mero reflexo de uma sucessão de enunciados filosóficos abstratos. Esse pressuposto é também compartilhado por Aumont na discussão que encaminha sobre o tema; para ele, as “teorias especulativas da arte”⁴⁵ não devem solapar a diversidade de concepções que enxergam a atividade estética como vetores do concreto. O que conecta esses autores é o fato de

⁴² Bakhtin, 1976, p. 96.

⁴³ Sobral, 2005, p. 108.

⁴⁴ Bakhtin, 1976, p. 98. No original: “what characterizes aesthetic communication is the fact that it is wholly absorbed in the creation of a work of art, and in its continuous re-creations in the co-creation of contemplators (...). It participates in the unitary flow of social life, (...) it engages interaction and exchange with other forms of communication”.

⁴⁵ Expressão elaborada por Jean-Marie Schaeffer (1992) que se refere ao pensamento estético após o romantismo (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger) utilizado para legitimar a criação artística. Como “alternativa” à teoria especulativa da arte, Aumont enfatiza alguns postulados que pensaram a produção artística como uma instância social, histórica e cultural, tais como uma experiência (Dewey), como forma de existência *sui generis* (Deleuze e Guattari), como produção de bens culturais (Adorno, Benjamin), como formação simbólica destinada à coesão e à comunicação intra-social (Cassirer), entre outras perspectivas. Mais detalhes, ver Aumont, 1998, p. 73-76.

entenderem a produção artística como decorrência da ação de sujeitos comprometidos com as questões que lhes dizem respeito numa relação dialógica entre cotidiano e história.

Essas reflexões apontam para a ação de representar sempre atrelada a uma circunstância específica, moldando as dinâmicas da estética. O objeto desse estudo deve tomar como norte a observação dessa premissa. Desse modo, o material fílmico se revela como um espaço privilegiado para se verificar a materialidade das concepções de estética discutidas acima. Esse encaminhamento estabelece uma conexão direta entre a discussão teórica e o *corpus* deste estudo; além disso, sublinha que os componentes da linguagem cinematográfica não existem por si sós. Uma vez delimitadas as ferramentas teóricas, é necessário checar junto aos documentários como eles acionam tais subsídios contextuais para a composição de uma possível estética do cinema de periferia.

Observar os métodos de realização, para além do embate de repertórios de professores e alunos, pressupõe abarcar outra faceta recorrente a esta produção audiovisual. A respeito do documentário *As consequências de um erro*, salientei o quanto a precariedade da produção se materializa no filme, que apresenta fragilidades em relação às locações, à interpretação dos atores e às reconstituições. Volto a esse documentário para ressaltar esse aspecto, embora não se trate de uma exclusividade desse filme, mas de uma característica que perpassa o cinema de periferia. Em outras palavras, a precariedade, o inesperado e o imprevisto são uma marca desse tipo de produção. Contudo, em vez de enxergar esses aspectos como elementos redutores ou um empecilho à realização, os próprios documentários evidenciam que saber lidar com essas demandas é uma questão-chave. Isso conduz ao manejo da adversidade de modo a revertê-la como um ponto a favor, e não como um discurso que autentica uma constante posição de aprendiz, em que a intuição e o imprevisto seriam automaticamente aceitos e compreendidos. Nesse tipo de realização audiovisual, o imprevisto é um elemento-chave que não apenas fornece as pistas para a apreensão dos métodos de realização, mas também é capaz de produzir uma estética, se não exclusiva, pelo menos recorrente à produção de documentários periféricos.

O imprevisto materializado na imagem e no som é mais facilmente percebido nos filmes que procuram se aproximar, em termos narrativos ou de linguagem, de filmes do circuito comercial. Como uma forma de praticar, não é estranho que alguns exercícios proponham esse encaminhamento ou que ele seja voluntário por parte do grupo realizador.

Dessa forma, *Fome* (Cinema e vídeo com olhar, 2007) toma a estética visual e cenográfica de *Dogville* (Lars von Trier, 2003) para contar a história de uma mãe que passa pela experiência da fome. O resultado sanciona um evidente improviso na iluminação, no cenário e na interpretação dos atores, aspectos importantíssimos para o tipo de atmosfera criada pelo filme de Trier. *Corra, Lola, corra* (Tom Tykwer, 1998), por sua vez, serve de inspiração para *Contratempo* (Kinoforum, 2007). Nele, uma garota recebe um telefonema (que não sabemos do que se trata) que a faz sair correndo pelo bairro onde mora com um pacote nas mãos até o destino final – a casa de uma amiga, onde juntas assistem ao DVD do filme *Contratempo*. Nesse caso, o improviso e o precário estão no roteiro e nas atuações. Outro exemplo dessa apropriação pode ser visto em *Confuso é sentir o fim de uma paixão* (Oi Kabum!, RJ), que toma *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1997) como ponto de partida para mostrar a sensação de desamparo diante do término de uma relação. Para isso, um rapaz e uma moça vagam excessivamente desorientados pelas ruas, de roupão de banho, ao som de trechos em *off* do roteiro original do filme de Sandra Werneck. Há, nesses filmes, uma coexistência entre inspiração e improviso. Vê-se que as condições de produção esbarram no amadorismo ou na falta de recursos suficientes para aproximar a obra do original que lhe serviu de ponto de partida. Inspiração e improviso são duas categorias distintas, porém próximas na materialização mais elementar do improviso na produção audiovisual de periferia.

2.3.1 – Improviso na vida

Para avançar na discussão, é preciso ir além do diagnóstico da precariedade em seu aspecto mais primário, pois o improviso evidentemente não se restringe apenas às produções de documentários encabeçadas por moradores de periferia – ele aparece, sim, como uma nuance que compõe significativamente a estética inerente a essa produção. Por essa via, *Super gato contra o apagão* (Kinoforum, 2002) explicita essa perspectiva. Realizado num momento de crise energética durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, o documentário aborda o posicionamento da população sobre o racionamento obrigatório e ensina um modo de facilitar a convivência com ele ou até mesmo driblá-lo: por meio do gato (gíria que se refere a ligações elétricas clandestinas). Para debater como o

filme aborda essa questão, é preciso checar o encadeamento de seus componentes imagéticos e sonoros e como esses aspectos ajudam a construir o sentido da narrativa. Começo por esse último ponto.

Sua estrutura narrativa articula três elementos de modo sucessivo (depoimentos, imagens de notícias e charges da mídia impressa) e dois segmentos em que um homem, diante de um poste de iluminação pública, ensina a fazer o gato. Porém, *Super gato contra o apagão* evidencia o efeito imprevisto quando a montagem articula outras imagens e sons extradiegéticos. Essa articulação se dá a partir das “deixas” fornecidas pelos elementos acima destacados. Numa determinada sequência, um homem com um gato na mão aponta a ligação clandestina como uma alternativa à falta de energia (fotograma 13). Ao término da sua fala, o som é de um miado de gato. A seguir, um depoente se queixa da inércia política que permitiu esse tipo de situação, mas não deixa de ressaltar também a falta de chuva como uma das justificativas para o racionamento. A imagem seguinte é de um grupo de índios fazendo a dança da chuva. Na sequência, títulos e manchetes da mídia impressa e um depoimento que diz: “o povo ficou que nem boneco nas mãos deles [os políticos]”. E, antes de essa fala terminar, há um *close* num aparelho de televisão que transmite o desenho animado Pinóquio.

fotograma 13

fotograma 14

Essa sequência explicita que a força desse documentário não reside apenas em seus elementos-base (depoimentos, imagens da mídia e o passo a passo para se fazer o gato), mas principalmente nos diálogos estabelecidos com outros materiais imagéticos e sonoros (imagens de arquivo, desenho animado, o miado) que ajudam a exprimir de modo mais nítido o ponto de vista do filme em relação à questão. A estratégia, nesse caso, aposta na

ironia, em vez de confirmar a “tradição da vítima”,⁴⁶ para se posicionar sobre uma situação adversa proporcionada pela falta de planejamento político, confirmando a prerrogativa de Hutcheon de que a ironia não se manifesta apenas como um fenômeno linguístico, mas pode ser uma chave para a construção de posições políticas. A ironia como uma estratégia discursiva opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual), tornando-se uma perspectiva útil para o debate em torno de *Super gato contra o apagão*. Por meio das articulações irônicas descritas acima, o documentário manifesta a “cena da ironia”⁴⁷ como um acontecimento social e político vinculado ao seu contexto, refletindo tanto a decisão que impacta toda uma sociedade (o racionamento), como a crítica ou a rejeição a essa conjuntura.

Essa estratégia está presente em todo filme, a começar pelo título. Confirma-se desde o início, em que uma música instrumental, tal qual as dos filmes épicos, prepara o clima para o primeiro depoimento que aborda o tema central do documentário. Passamos a imagens de manchetes de jornais sobre o racionamento e, na sequência, uma criança fantasiada de Batman gesticula para a câmera como se tivesse vencido uma luta, seguido de um grito coletivo em voz *over*: “super gato contra o apagão!” (fotograma 14). As imagens da mídia (notícias e charges) e a criança fantasiada voltam na última sequência para finalizar o documentário, que, nos créditos, não perde a oportunidade de ironizar a situação com o refrão da música *História de uma gata*, de Chico Buarque: “Nós, gatos, já nascemos pobres. Porém, já nascemos livres. Senhor, senhora, senhorio. Felino, não reconhecerás”.

Neste caso, uma situação inesperada e incômoda foi o mote para a realização do documentário. Percebe-se, aqui, uma convergência entre uma situação de improviso das ações cotidianas e uma estética que aponta, também ela, para o improviso. Assim, o improviso materializado na precariedade de cenários, figurinos ou interpretações encontra paralelo no improviso de uma situação que coloca a população como “bonecos dos

⁴⁶ A noção de tradição da vítima é levantada por Brian Winston a partir da análise de documentários realizados pela escola inglesa liderada por John Grierson. Para Winston, ao trazer problemas sociais para o centro da produção, tais documentários reforçavam um imaginário dos menos assistidos como vítimas, em vez de instigar a possibilidade de reação às adversidades, como propôs o cinema soviético dos anos 20. Para mais detalhes, ver Winston, 1988, p. 34-57.

⁴⁷ Para o entendimento mais efetivo de como se manifesta e quais as consequências da ironia, a autora sugere “tratá-la não como um tropo isolado a ser analisado por meios formalistas, mas como um tópico político, no sentido mais amplo da palavra. A ‘cena’ da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente ela envolve tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão” (Hutcheon, 2000, p. 17).

políticos”, situação essa que não aparece somente em decorrência desse episódio, mas que está presente no cotidiano das pessoas que não dispõem do fornecimento regular de energia ou que não podem pagar por ele.

Esse documentário permite a introdução do que considero *estética do improviso*: o resultado do encontro horizontal entre (1) o contexto, (2) as condições materiais e metodológicas de cada núcleo de realização e a (3) a temática escolhida, tornando o material fílmico um espaço privilegiado para a materialização desses três pontos. Eles permitem a apreensão do modo como o filme se aproxima da temática que elege, revelando, conseqüentemente, as características de tal estética. Nesse caso, o caminho escolhido foi o da ironia, que, assumindo uma função política determinada, alcança um significativo efeito estético.

2.3.2 – Improviso da tomada

Até aqui, o improviso na vida, diante de uma situação a princípio passageira (racionamento de energia), estabelece um vínculo estreito com os filmes comentados, ajudando a moldar a ideia da estética de improviso no cinema de periferia. Mas esse conceito deve levar em conta também outra faceta, mais relacionada ao “imponderável da vida”⁴⁸, para utilizar a expressão de Gervaiseau, que pode se manifestar durante a realização de um filme. Quem apresenta essa possibilidade é o documentário *Como se rouba a cena no cinema* (Kinoforum, 2006). A ideia inicial dos realizadores era fazer um filme sobre uma feira livre em Carapicuíba, região metropolitana de São Paulo. Essa premissa é corroborada no 1’35” iniciais, em que se vê, de modo observacional, toda uma diversidade de produtos e serviços do lugar. No momento em que a equipe faz as tomadas de uma banca que vende quadros, surge uma simpática e sorridente senhora que diz gostar daqueles quadros. Isso é o estopim para Dona Sebastiana falar sobre vários assuntos: a primeira vez que viu o mar e se espantou com o seu “ronco”; os bonitos dentes de um dos integrantes da equipe de filmagem; as mudanças dos pontos dos comerciantes no mercado, que a colocaram em lugar com fraca circulação de pessoas; o carro que conseguiu comprar com muito trabalho e suas impressões sobre si: “eu sou velha, mas meu espírito é de jovem (...),

⁴⁸ Para o autor, “o princípio da tomada de improviso [opera] como uma tentativa de surpreender a imponderabilidade própria do movimento da vida dos homens” (Gervaiseau, 2000, p. 125).

os jovens não falam de problemas, eu não falo com velha, quando estou com jovens, não tenho vontade de parar de conversar”. Ela vai dos temas gerais aos pessoais sempre no mesmo tom, como se quisesse apenas conversar ao invés de marcar um posicionamento engajado.

A eloquência do discurso de Dona Sebastiana torna evidente para a equipe que o documentário seria, portanto, uma seleção dos principais assuntos abordados pela senhora, cujos créditos finais informam que em 11 minutos Dona Sebastiana falou sobre mais de 30 assuntos diferentes. O aproveitamento do inesperado foi, conseqüentemente, o ponto-chave que estruturou o documentário, em que o improviso se fez presente no próprio processo de realização do filme. Nessa direção, os apontamentos de Gervaiseau ajudam a reforçar esse argumento, quando considera que a operação entre filmagem e montagem “só faz sentido se a filmagem em si consistir no pinçar ou na captura, de *improviso*, de instantes quaisquer *extraídos* do turbilhão aleatório da vida”.⁴⁹ Entretanto, isso não significa que tal possibilidade tenha sido inaugurada pelo cinema de periferia. Saber lidar com o imprevisível durante a realização de um documentário é uma condição-chave para a compreensão de um determinado contexto, realidade ou experiência, porque o improviso força a equipe realizadora a rever seus métodos e sua relação com o “objeto”.

Em vez de delimitar especificidades de uma estética própria ao cinema de periferia, o importante é perceber os aspectos que a compõem, aspectos esses que podem não ser exclusivos desse cinema assim adjetivado, mas à produção e realização de qualquer documentário, independente da origem social de seus realizadores. O improviso é mais perceptível no cinema de periferia dada as condições de realização, o acesso aos meios de produção e algumas temáticas. A importância da estética do improviso não reside em demarcar separações, mas no modo como ela nos faz perceber e repensar a prática do documentário em contextos gerais ou específicos. O documentário não se torna somente testemunha de situação não planejada, mas, acima de tudo, um espaço onde esse improviso ganhará contornos mais nítidos a partir da imagem e do som. Em outras palavras, o improviso se torna a pré-condição que norteia metodologias e o processo de realização na produção documental periférica. Saber ver nele um potencial criativo e transformador,

⁴⁹ Gervaiseau, 2000, p. 98, grifos do autor. A análise do autor é de *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929). Por se tratar de um filme completamente diferente, a questão não se resume a transferir a análise desse filme para o que analiso no meu trabalho, mas perceber como certos elementos diagnosticados por Gervaiseau ajudam a iluminar a discussão que encaminho nesse tópico.

muito mais que um empecilho, é o desafio que se coloca para o cinema de periferia, mesmo que o resultado apresente mais ambiguidade e ambivalência que exatidão. A precariedade e o imprevisto tanto na vida quanto na produção artística fazem o cinema de periferia confirmar a premissa bakhtiniana de que a arte, a partir do momento em que se torna um fator social, está sujeita às influências de outros fatores, igualmente sociais, ou, para utilizar o termo de Ardenne, contextuais. “O meio social extra-artístico afetando de fora a arte encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando o outro, mas de uma formação social, o *estético*, (...), é apenas uma variedade do social”.⁵⁰

Dentro dessa perspectiva, os documentários anteriormente analisados, cada um com seus temas e enfoques específicos, acenam para os componentes da estética do imprevisto no cinema de periferia, que, antenada com a perspectiva bakhtiniana sobre estética, não estabelece cisões entre arte e vida – pois “nos enunciados da *fala da vida e das ações cotidianas* (...) em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística”.⁵¹ Nesse caso, o imprevisto da existência, como em *Super gato contra o apagão*, ou o imprevisto diante de uma situação efêmera, como em *Como se rouba a cena no cinema*, confirmam o diagnóstico de Gervaiseau que, em outro contexto, ressalta que esse aspecto “não é somente uma realização prática, é ao mesmo tempo uma manifestação teórica na tela”.⁵² A estética do imprevisto se articula, portanto, numa chave horizontal e dialógica que atenta para o *imprevisto na arte*, que aqui se refere especificamente à realização dos filmes, e ao *imprevisto na vida*, que reinventa um modo de lidar com as adversidades. Muitos dos documentários que partem dessa prerrogativa devolvem para o espectador uma estética em seu sentido contextual e relacional, que não se contenta apenas em apreender o acabamento da imagem e do som como se fossem elementos autônomos, mas, acima de tudo, procura a articulação entre o contexto de produção e seu produto final. Perceber esse vínculo é vital para o entendimento mais efetivo do que vem a ser a estética do imprevisto no cinema de periferia.

⁵⁰ Bakhtin, 1976, p. 95-96, grifos do autor. No original: “the extraartistic social milieu, affecting art from outside, finds direct, intrinsic response within it. This is not a case of one foreign element affecting another but of one social formation affecting another social formation. The *aesthetic*, (...), is only a variety of the social”.

⁵¹ Bakhtin, 1976, p. 98, grifos do autor. No original: “utterances in the *speech of everyday life and behavior*, for in such speech are already embedded the bases, the potentialities of artistic form”.

⁵² Gervaiseau, 2000, p. 96.

Sendo assim, a dimensão estética nos documentários periféricos revela que, embora a televisão seja uma referência inevitável, sua influência é diversa, indo de uma absorção quase transparente a um posicionamento crítico e definido. Isso acontece porque o plano de ação de cada oficina ou coletivo estabelece as bases para a elaboração do ponto de vista que cada documentário apresentará. Diante de um possível sufocamento da densidade da experiência que os formatos televisivos podem proporcionar, diversos realizadores periféricos se posicionam do lado oposto à televisão, como se vê em *Videolência*, documentário no Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA). Não por acaso o *slogan* do coletivo reflete esse posicionamento: “conteúdos para além da TV”.

Os documentários da produção periférica incorporam o referencial televisivo e, ao mesmo tempo, discutem a prisão estética, política e ideológica que a programação televisiva pode instituir. Esse jogo de posições antagônicas revela a diversidade de abordagens e, acima de tudo, devido à natureza da produção, distanciada do mercado e marcada pelas inúmeras facetas do improviso, ganha corpo em imagens, sons e discursos que se revertem numa estética que encontra em muitos desses documentários uma possibilidade de experimentação ou libertação do formato televisivo. Isso permite o manejo do imponderável da vida de modo diverso, particular ou original. Essa capacidade de se moldar em função das conjunturas de produção e da vivência cotidiana devolve uma estética que reflete diretamente o seu contexto de produção e de fala.

3 – A materialidade do cotidiano: pessoas, espaços e sociabilidades

Os documentários analisados até o momento revelam nitidamente uma diversidade em relação aos temas que abordam. Das carências materiais de uma creche, passando pela gravidez na adolescência, a experiência de ter um filho detido numa penitenciária à moradia precária, os filmes realizados em comunidades periféricas evidenciam também uma heterogeneidade no tratamento imagético e sonoro, conforme revelaram as análises dos capítulos anteriores.

Esse diagnóstico exige, por consequência, o mapeamento de sua composição, assim como os motivos que o tornam concreto. Desse modo, neste capítulo traçarei uma espécie de panorama temático da produção documental periférica, de modo a testar a hipótese que orienta esse percurso: a escolha do cotidiano como tema se reverte em um desdobramento discursivo-político materializado nos filmes. Em outros termos, a esfera da vida cotidiana se torna um espaço de legitimação de discursos que tomam os filmes como suporte para esse ponto de vista.

Para tanto, retomo alguns documentários analisados nos capítulos anteriores para, diante do tema de cada um deles, elaborar a seguinte pergunta: como se apreende uma determinada vivência? Essa interrogação será o guia do presente capítulo, cujas respostas sinalizam para o segundo eixo que estrutura os pontos de vista da produção aqui em análise: a apreensão do cotidiano.

A estrutura do debate é cara às prerrogativas de Arfuch, sobre a maneira como o relato de si, nos mais variados materiais imagéticos, escritos e sonoros, apresenta uma composição complexa e multifacetada. Desse modo, tomo de empréstimo as preocupações da autora:

não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*.¹

Minha intenção é encaminhar essa questão para o que me interessa mais de perto, ou seja, o debate sobre a elaboração da vivência nos documentários de periferia a partir das experiências cotidianas. Após debater como a estética molda tais pontos de vista, agora é necessário discutir a apropriação do cotidiano, uma vez que esse aspecto apresenta importantes matizes para a continuação do debate, que se estrutura em dois principais eixos: o primeiro se apropria da experiência cotidiana e periférica para se reportar diretamente aos meios de comunicação de massa, problematizando as imagens e imaginários engessados sobre a periferia que costumam circular em diversos produtos midiáticos. O segundo eixo abandona o tom de resposta explícita para se ocupar das variadas manifestações e composições do cotidiano periférico: histórias do lugar, pessoas e sociabilidades. Cada uma dessas subcategorias apresenta subdivisões, como se verá ao longo do capítulo. O que se pode adiantar é que os temas escolhidos passam por experiências vividas por quem mora na periferia, mas não somente. Assim como há uma exploração das temáticas que transcendem o território, consideradas “universais”, em que as respostas à mídia hegemônica cedem espaço para o debate de temas que vão além das especificidades dos espaços periféricos.

3.1 – O documentário como resposta explícita às mensagens da mídia hegemônica

Para iniciar a discussão sobre esse tópico volto ao documentário *Não é o que é*, cuja análise no primeiro capítulo compôs o debate sobre as noções e definições de periferia. Esse filme toca numa das questões cardeais da composição estética e, especialmente, discursiva dos documentários periféricos: a rejeição às imagens e aos imaginários de inúmeras mensagens midiáticas que tomam periferias e favelas como locais unicamente inseguros e violentos. Rodado no Jardim São Luís, bairro da zona sul de São Paulo, o documentário seleciona uma série de depoimentos de moradores que ressaltam as dinâmicas e sociabilidades do lugar que não geram interesse nos meios de comunicação. Como *Não é o que é*, há uma série de outros filmes do cinema de

¹ Arfuch, 2010, p. 73, grifos da autora.

periferia que adotam esse encaminhamento discursivo, tornando essa opção um traço presente até hoje em diversos documentários, muito embora o seu “momento áureo” tenha ocorrido no primeiro impulso desse tipo de produção, que vai do final dos anos 1990 até, aproximadamente, o ano de 2004.

Apesar dessa regularidade em torno da construção de um ponto de vista, já havia, nesse primeiro momento de crescimento da produção, uma heterogeneidade temática considerável – reflexo do próprio modo como se organizam oficinas e coletivos, como atesta Alvarenga, em seu estudo sobre o vídeo comunitário popular: “como cada grupo envolve pessoas diferentes, que muitas vezes nunca se viram antes, há um processo de negociação para que o filme saia. Cada um tem uma aspiração, que terá de expor e negociar no grupo”.²

Acessar os meios de produção permite, em constantes “negociações”, expressar em imagens e sons aquilo que incomoda, especialmente as construções imagético-discursivas que estigmatizam os moradores de periferia. Em *Imagens de satélite*, também analisado no primeiro capítulo, um dos depoentes desabafa: “é muito difícil morar em periferia, a gente é discriminado o tempo todo, entendeu? O cara pensa que você já vai roubar (...) é a discriminação que você sente na pele, se eu tivesse condições eu me mudaria”. Depoimentos como esse revelam que morar na periferia é um ônus social, uma nódoa, um carimbo que impregna seus moradores e os tornam alvo da experiência diária de serem vistos como cidadãos de segunda categoria. Essa ideia é reforçada por diversos discursos da mídia de massa, como atestam vários documentários já analisados ao longo deste trabalho.

Isso não implica negar a existência da violência e da marginalidade em periferias e favelas. No entanto, a reivindicação de documentários como *Não é o que é* é no sentido de não se tomar a parte pelo todo. A música, especialmente por meio do *rap*, já se consolidou como uma importante ferramenta artística para propor novos modos de enxergar as periferias, assim como as pessoas que lá moram. Nos últimos 15 anos, aproximadamente, literatura³ e audiovisual também reivindicam para si esse objetivo essencialmente político e estético. Logo, o trabalho de responder à pergunta que orienta este capítulo deve atentar às diversas gradações desse “direito de resposta”.

² 2004, p. 105. O trabalho de Clarisse Alvarenga se concentra na produção do vídeo comunitário da década de 70 até o ano de 2003.

³ Para detalhes sobre a “literatura marginal” produzida nas periferias de São Paulo, ver o trabalho de Nascimento (2009).

Essa questão está diretamente atrelada às políticas de representação que os documentários periféricos acionam. A identificação do movimento acima descrito evidencia uma disputa em torno do que merece visibilidade, em que espaços, pessoas e experiências se tornam a matéria-prima para a confecção da representação. Se as produções televisivas e cinematográficas hegemônicas dependem da prevalência de representações socioculturais que constroem uma realidade social compartilhada, o cinema de periferia, então, necessita de diferentes formas de elaborar a vivência, para que assim ele possa destacar as periferias para além das visões homogêneas e engessadas. Nessa direção, documentários como *Não é o que é*, quando contestam os conteúdos enviesados das mensagens da grande mídia, sinalizam para a construção de um modelo representativo que inclui a periferia “no universo do que é visível” (como aponta Hamburger, em outro contexto), “mas não às custas de aparecer como exceção no habitat da barbárie”.⁴ Isso implica a revisão de práticas e valorações quando se apreende a experiência alheia, pois a divulgação em larga escala de uma imagem redutora não se limita à exibição, mas ajuda a construir imaginários que cristalizam histórias, pessoas e sociabilidades vinculadas às periferias, imaginários que levam tempo para serem desconstruídos. Minimizar os efeitos desse interesse espetacular, no sentido mais problemático do termo, é, portanto, o objetivo de muitos documentários da produção documental periférica.

Pontuei até aqui dois importantes “atores” que travam uma disputa pela “apropriação dos mecanismos de produção da representação”,⁵ conforme a expressão de Hamburger: o cinema feito nas periferias e os meios de comunicação de massa, representados por sua produção documental e pelas mensagens de largo alcance, respectivamente. Porém, isso não significa que a discussão se estabeleça por dois polos rivais. A disputa por tais mecanismos é complexa e vai além de uma mera dicotomia. Tracei essa separação a fim de localizar mais facilmente seus “representantes”, pois, ao tomar a produção audiovisual brasileira como parâmetro, por exemplo, seria arriscado postular uma única representação dos espaços, pessoas e sociabilidades periféricos promovida por essa produção. Observando ficções, documentários, séries de TV a videocliques, não é possível determinar que toda a produção estabeleça uma construção unilateral sobre periferias, subúrbios e favelas. O que se identifica aqui é um traço recorrente, ou que pelo é menos mais visível. São os produtos midiáticos que apostam

⁴ Hamburger, 2003, p. 56.

⁵ Hamburger, 2005, p. 208.

nessa “tendência” a que faço menção neste debate, assim como as respostas a eles fornecidas pela produção audiovisual aqui em análise.⁶

O tom de resposta explícita aos veículos midiáticos, em relação à construção imagética que fazem das periferias, se configura como a primeira gradação da elaboração da vivência a que me referi no início deste capítulo. Os documentários que apostam no tom explícito de resposta funcionam como uma espécie de grito frente ao “fardo da representação”⁷ que os *mecanismos de produção da representação* têm apresentado nos últimos anos.

Essa resposta explícita às mensagens midiáticas permite à produção periférica apresentar outros discursos e imagens, que, como se verá adiante, são diversificados também dentro do próprio audiovisual, pois “o controle das representações não se restringe à mídia, mas envolve sujeitos que não se reconhecem naquela representação”.⁸

Há, de fato, disputas internas dentro do que se pode chamar de “grandes núcleos”, como a produção cinematográfica, televisiva ou periférica, assim como há uma constante negociação entre integrantes de oficinas e coletivos que apresentam diferentes matrizes sociais e ideológicas. A questão cardeal reside na visibilidade que cada um desses produtos alcançará, pois filmes de grande repercussão que se voltaram para periferias e favelas, tais como *Cidade de Deus* ou *Tropa de elite*, assim como os filmes analisados neste trabalho, foram realizados paralelamente uns aos outros na primeira década do século XXI. *Não é o que é*, por exemplo, foi rodado em 2004, antes mesmo de *Tropa de elite*. Isso significa que o tom de resposta explícita que vários documentários da produção periférica apresentam não se reporta unicamente ao cinema brasileiro da dita retomada, mas, acima de tudo, aos programas televisivos que no início dos anos 90 passaram a transformar a tragédia social em notícia. Ou seja, antes da retomada, a periferia se tornava visível nos meios de comunicação de massa por meio de um recorte que privilegiava unicamente seus aspectos negativos, em que “a violência

⁶ Dentro dessa perspectiva, o depoimento de Rogério Pixote, em *Videolência*, sobre o boom da produção audiovisual periférica é elucidativo: “Antes mesmo da gente virar nicho com a nossa produção, a nossa imagem já está sendo vendida faz tempo. Várias outras coisas no audiovisual já estão sendo vendido faz tempo, principalmente a nossa imagem enquanto ícone, já foi vendida e estuprada. É tanto que os caras já nem têm mais o que falar. Por isso que os caras querem dar a ideia de que tão dando a oportunidade pra gente pegar a câmera. ‘Já falamos tudo que tínhamos pra falar, agora vamos dar a voz pra eles. A vida deles como que é, só eles podem falar como que é a vida deles’. Mas aí só a gente pode falar, mas só eles podem vender”.

⁷ Ideia apresentada por Stam e Shohat (2006) que se refere a uma “hipersensibilidade geralmente associada aos estereótipos” (p. 267). “Essa percepção opera em um *continuum* com outras representações e com a vida cotidiana, de modo que o ‘fardo’ pode se tornar quase insuportável” (p. 269).

⁸ Hamburger, 2003, p. 56.

aparece como força endêmica, que polariza disputas pelo controle da representação”.⁹ O programa pioneiro nessa direção foi o *Aqui agora*, exibido pelo SBT entre 1990 e 1997.¹⁰ Esse programa foi uma espécie de abre-alas para que uma série de outros com o mesmo formato viessem a tomar conta da programação dos canais da TV aberta. No entanto, essa multiplicidade de materializações da representação é saudável para a agenda política que se pauta na diversidade de pontos de vista, a fim de estimular o debate e novas percepções.

3.2 – O cotidiano em suas composições materiais: resposta implícita ou o desejo de contar uma história?

A elaboração da vivência, questão central deste capítulo, não passa unicamente pelo explícito tom de resposta às mensagens da mídia. Em diversos documentários, a intenção é frisar a experiência cotidiana balizada na arte e no relacional (questões que não interessam aos programas vespertinos do tipo “mundo-cão”), como um modo de driblar ou minimizar o estigma. Há, nessa direção, uma infinidade de documentários que procuram ressaltar a produção cultural e artística presente nas periferias, morros e favelas. As práticas vinculadas ao movimento *hip-hop – break, graffiti e rap* – são temas recorrentes, mas também há filmes que se voltam para a produção literária, como o *Prosa e poesia no morro* (Favela é isso, 2008), que ouve compositores e poetas de diversos morros e favelas da periferia de Belo Horizonte, ou o *Curta saraus* (Arte na Periferia, 2010), que faz um passeio por diversos saraus da periferia de São Paulo para demarcar as aproximações entre arte e política. As manifestações culturais (especialmente as musicais) de cada lugar também são foco de muitos documentários, entre os quais *Coco de umbigada* (Gambiarra Imagens, 2008), que conta desde o surgimento o ritmo que intitula o documentário à importância social e artística para diversos bairros da periferia de Olinda, ou *Mundo do funk* (Cinema Nosso, 2005), sobre o *funk* carioca e assuntos correlatos.

Esses documentários demonstram que há, no conjunto da produção documental periférica, outras gradações dessa empreitada que merecem uma atenção mais efetiva. A

⁹ Hamburger (2005, p. 202). Na mesma direção, são válidas as considerações de Michel de Certeau (2008, p. 40): “A presença e a circulação de uma representação não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de utilização”.

¹⁰ Para mais informações sobre o *Aqui, Agora*, ver os trabalhos de Bentes (1994) e Stücker (2008).

partir de agora pretendo me deter na que se apropria das experiências cotidianas relacionadas a espaços e pessoas. De modo geral, essa apropriação se reverte nos documentários periféricos em três significativos eixos: 1) histórias e impressões de um lugar; 2) personagens considerados importantes para uma comunidade; 3) sociabilidades recorrentes (ou não) nos espaços periféricos. É evidente que no trabalho de elaborar a vivência a partir do cotidiano a produção periférica não se limita a esses três eixos. Essa organização tem a intenção de traçar um panorama, que deve ser visto mais como um traço recorrente do que como uma classificação estanque. A forma como esses documentários se aproximam de um determinado tema e como isso se materializa na imagem e no som permite, já num primeiro momento, apontar que a incorporação do cotidiano a partir desses três aspectos revela uma interessante ambiguidade referente a essa segunda gradação da elaboração da vivência: quando se apropriam de espaços, pessoas e sociabilidades, sem utilizar o tom de resposta direta, esses filmes dão uma resposta indireta aos meios de comunicação de massa ou abstraem essa questão e focam as atenções no desejo de simplesmente contar uma história?

Isso sinaliza para a apropriação do cotidiano como uma estratégia política comum no cinema realizado nas periferias, ou seja, ultrapassar o estigma ao incorporar o que é pouco visível e dessa forma propor um novo olhar para os espaços periféricos? As análises dos documentários a seguir permitirão testarmos essa hipótese, mas antes disso é importante sinalizar que voltar-se para o cotidiano não implica recorrer aos pormenores, às pequenas coisas da vida, ao sem importância, e ressaltar, a partir daí, uma beleza, leveza ou delicadeza que somente a experiência cotidiana é capaz de revelar. Se o cotidiano, pois, estabelece as articulações entre a política e a história,¹¹ como se verá a seguir, é imprescindível reconhecer que ele também pode ser opressor e produtor de agruras, que o cotidiano não se restringe ao ambiente privado, interno e particular. O cotidiano não é um lugar privilegiado do marasmo, do banal, da repetição, pois ele não escapa às ações humanas. Aliás, são elas que engendram o cotidiano, sendo ele, dessa forma, constantemente atravessado por conflitos, guerras, desigualdades, desastres, acidentes, separações, enfim, a lista pode ir ao infinito. Ressalto este aspecto para que não se veja o cotidiano como um refúgio do “mundo terrível lá fora” ou o espaço-tempo onde “nada acontece”, para que se evitem, assim, visões restritas e idealizações. Também não quero com isso me situar na chave oposta do debate, a que

¹¹ Martins, 2008.

enxerga no cotidiano apenas as adversidades da vida, mas sim atentar para as suas múltiplas materialidades.

Nessa direção, a perspectiva de Michel de Certeau se torna uma importante referência para o estudo da presença do cotidiano no cinema de periferia. Este autor apresenta um dos mais significativos trabalhos sobre as composições e funcionamentos da esfera cotidiana, cuja estratégia epistemológica serve de inspiração para esta tese. De Certeau se interessa pelo cotidiano a partir daquilo que é tangível: andar pela cidade, ler, cozinhar, rezar, habitar, falar, a reapropriação cultural. São inúmeras atividades que deslocam o cotidiano de um plano geral e abstrato para um cotidiano material. A partir desse reconhecimento, pode-se pensar nas articulações entre cotidiano, política e história, conforme aponta a perspectiva de Martins e Pais, que aqui serão úteis também para o desenvolvimento do debate.

Isso não implica que farei uma adaptação literal do trabalho de Michel de Certeau ao meu, ou seja, não seguirei o mesmo percurso metodológico de modo a também identificar as configurações do andar pela cidade, comer, cozinhar ou ler. Para este autor, inventar o cotidiano vincula-se à produção e ao consumo de uma série de ações ordinárias, que, num primeiro instante, não apresentam uma localização exata, mas são assim definidas ou enquadradas por uma “ordem econômica dominante”.¹² Isso induz a uma variedade de “maneiras de fazer” das “artes do fraco” (ou dos consumidores, como diz Certeau) que ganha corpo numa marginalidade de massa que é heterogênea e não prescinde do “ato de falar”.¹³ Segundo Certeau, falar não se restringe ao domínio de uma língua, mas ao modo como a organização da enunciação¹⁴ se estende às práticas da vida cotidiana, repaginando conjunturas sociopolíticas.

Essa perspectiva torna-se, portanto, uma útil ancoragem que instiga as seguintes questões: como os realizadores periféricos *inventam* o cotidiano nos documentários que produzem? Uma vez que a fala transcende a enunciação linguística, como tais realizadores “falam” nesses filmes? Se o cotidiano torna-se um elemento constitutivo dos pontos de vista da produção documental periférica, como ele é apropriado, então, por esses documentários? Ao postular a materialidade do cotidiano, é válido destacar

¹² Certeau, 2008, p. 39.

¹³ Certeau, 2008, p. 40.

¹⁴ Segundo Michel de Certeau, o ato de falar “*opera* no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo em jogo uma *apropriação*, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um *presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações. Estas quatro características do ato enunciativo poderão encontrar-se em muitas outras práticas (caminhar, cozinhar etc.)” (2008, p. 40, grifos do autor).

que essa característica é também uma questão de recorte, uma opção, uma invenção. Daí a importância de investigar o modo como essa produção documental recorre às inúmeras facetas da vida cotidiana para a construção de uma determinada vivência, pois “o trivial não é mais o outro”, defende Certeau, “é a experiência produtora do texto”.¹⁵ Se o documentário pode ser visto também como um texto, ele se torna, então, um espaço privilegiado para a circulação das experiências cotidianas em suas diversas composições – alteridades, familiaridades, exterioridades.

3.2.1 – Histórias e sensações do lugar: espaço urbano e clausura

Para responder às perguntas anteriormente postas, recorro a documentários que tocam no primeiro ponto apresentado: histórias do lugar. São inúmeros os filmes que contam a história de uma determinada localidade geralmente obedecendo a uma estrutura narrativa cujo foco vai das origens aos dias de hoje. Na maioria dos casos, esse *lugar* escolhido como “personagem” é o bairro onde moram os realizadores. *O resgate de Perus* (Kinoforum, 2007), *Cidade do sol* (Refazendo Vínculos, 2006), *Maravilha tristeza* (Kinoforum, 2002), *Capuava unida* (Kinoforum, 2005) e *Pari* (Nossa Tela, 2008) são todos documentários que contam a história de um bairro. O que aproxima todos esses filmes é uma estrutura que alterna depoimentos com imagens do lugar, às vezes de arquivo, com uma proposta visual e narrativa recorrente nos documentários expositivos.¹⁶

Há, no entanto, documentários que também se apropriam de um espaço, mas apostando em outras estratégias narrativas, estéticas e representacionais. *Cidade cinza* (Rede Jovem Cidadania, AIC, 2008) e *BNH 001* (Fruta Pão, 2010) são dois filmes que acionam essa possibilidade. Nenhum dos dois conta a história de um determinado bairro, mas tratam das experiências, desventuras e contradições da experiência urbana. *Cidade cinza*, analisado de forma breve no segundo capítulo, tece uma série de considerações sobre o funcionamento de um grande centro urbano, priorizando experiências, impressões e sensações de correntes da cidade.

BNH 001 volta ao passado para contar a história do primeiro conjunto habitacional de Santos, litoral paulista, para chegar ao ponto que lhe interessa: a

¹⁵ 2008, p. 63.

¹⁶ Segundo a classificação de Nichols (1991, 2005).

construção de um *shopping center* ao lado desse conjunto habitacional – situação que gera opiniões divergentes e que o documentário procura ouvir.

Embora as experiências urbanas sejam o foco, esses dois filmes se situam em pontos equidistantes, pois enquanto um apreende uma experiência macro (o funcionamento de uma metrópole), o outro centra as atenções numa questão específica não de uma cidade, nem de um bairro, mas de um conjunto habitacional. Essa dualidade torna-se importante para a análise a seguir, pois permite, pelo menos em relação à apropriação do tema, revelar diferentes situações e conjunturas da elaboração da vivência cotidiana.

Cidade cinza se denomina um documentário poético. Ao tomar a classificação de Nichols para designar esse tipo de documentário, de fato, sua vertente poética se confirma, uma vez que não há entrevistas, narrações explicativas, mas planos longos com comentários em voz *over* que nem sempre se referem às imagens. Essa estrutura permite ao filme oscilar entre impressões do espaço urbano, mais gerais, e impressões subjetivas, mais pessoais. Alternadamente, ouvimos em *over* um homem e uma mulher (que percebemos, pelo timbre de voz, ser uma senhora). São essas vozes que tecem a costura narrativa e sensorial do documentário, estabelecendo uma espécie de negociação que equilibra a importância da voz e das imagens em sua fragmentada narrativa. Esse é o ponto central, segundo Bruzzi, para o debate em torno do papel da voz *over*.

Esse elemento, também em sua modalidade *off*, tornou-se indissociável do tipo de documentário que a escola inglesa de John Grierson ajudou a consolidar nos anos 30, influenciando as gerações seguintes para além da Inglaterra. Devido ao tom formal e informacional, esse recurso foi usado para informar ou explicar sobre temas que possivelmente estariam de fora da fala dos personagens. Nos anos 60, a voz *off* e *over* nos documentários brasileiros era, em muitos casos, utilizada como um juízo de valor definitivo que lhe rendeu a denominação de “voz de Deus” ou “voz do saber”.¹⁷ No entanto, estudos recentes reivindicam que a voz *over* não pode ser vista unicamente como recurso de projeção de poder, mas, para além dessa possibilidade, deve-se investigar a relação que estabelece com as imagens, pois assim emerge uma diversidade de usos e funções.

A própria história do documentário fornece uma infinidade de exemplos em que o uso da voz, seja em *over* ou *off*, não corrobora a perspectiva da voz de Deus.¹⁸ Estudos

¹⁷ Bernardet, 1993.

¹⁸ No cinema de ficção, o estudo de Xavier (2006) também corrobora essa perspectiva. Ao centrar o foco em *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), *Redentor* (Cláudio Torres, 2004) e *O homem que copiava*

apontam para um caráter heterogêneo no modo de utilização da voz que se afasta de uma perspectiva “didática e antidemocrática”¹⁹ ou “pedante e redundante”.²⁰ *Cidade cinza* confirma essa perspectiva, pois recorre à voz *over* para se posicionar sobre questões empíricas, como também existenciais: “no meu ponto de vista, a selva de pedra, eu acho ela às vezes cheias de seres assim, sabe. Os dragões cuspidos fogo a esmo. A população que é a engrenagem que move um país de expressão continental. As baleias de aço, que carregam as pessoas pra lá e pra cá, num trânsito caótico. As baleias de ação são os ônibus, assim. Eu acho elas cheias de seres, assim, às vezes”. Essa voz, inclusive, estabelece uma relação com as imagens que se distancia do didatismo e da ilustração. Nesse exemplo, enquanto a homem tece as suas impressões sobre a cidade, não há imagens de ônibus ou do trânsito caótico, referências contidas em sua fala; mas um plano geral e fixo de vários prédios, que permite ao espectador perceber apenas parte da “selva de pedra”. Mais para o final de seu depoimento, enquanto fala do trânsito, vemos um intenso fluxo não de carros, mas de pessoas captadas da cintura para baixo (fotograma 15). Logo a seguir, um plano aberto e geral de trilhos de uma estação de trem sem movimento (fotograma 16).

fotograma 15

fotograma 16

O documentário transfere para a voz *over* dos seus personagens aquilo que não encontra mais tempo e espaço no ritmo frenético da selva de pedra. Desse modo, seguindo as trilhas de Kahana, a voz não se limita a uma questão de empoderamento, mas é uma opção estilística que pode ser utilizada de inúmeros modos.²¹ Diante de um plano geral e aberto captado do alto de um prédio, vemos a cidade, à noite, em pleno funcionamento, com o trânsito intenso, as luzes dos prédios, barulho. Em paralelo, a voz

(Jorge Furtado, 2003), o autor identifica que o papel da voz *over* vai além do didatismo, ao se confirmar como uma potente estratégia de aproximação com o contexto social a que cada filme se refere.

¹⁹ Bruzzi, 2008, p. 48.

²⁰ Kahana, 2008, p. 93.

²¹ Kahana, 2008, p. 92-93.

over masculina se indaga: “a cidade me conforta? É o olhar de luta das pessoas, a perseverança que... nem sei se me conforta, não, mas, sei lá, nem sei, cara. É o sorriso da criança, véi. É o sorriso da criança que tipo não vê... esses dragões, sabe, é o olhar das crianças, o sorriso das crianças, me confortam”. Nesse segmento, a articulação entre imagem e voz reforça um sentimento de cidade fragmentada e hostil, onde o cotidiano atravessado pelo ritmo alucinante de uma metrópole inibe a expressão mais fluida de sentimentos e subjetividades. Sensação que o documentário tenta reverter por meio desse depoimento em *over*.

Em outro momento, ouvimos a voz masculina em *over*: “ofusco a luz dos olhos pardos, nos dias cinza me disparo, me vejo dentro de um mar de concreto, não tão escuro e nem muito claro, mas sempre muito calmo, onde me encontro no áspero toque-vento e asfalto, mas um dia iluminado”. Na imagem, uma senhora é captada de costas, de frente para uma grade. Vê-se que o que resta são cacos, vestígios, pistas de uma série de impressões que acompanham também o ritmo das imagens da cidade no desenrolar do documentário. Isso sinaliza que a “cidade filmada” é sempre parcial, onde elementos não visíveis podem, em certa medida, ganhar materialidade por meio da voz *over* que atravessa todo o filme. A relação entre ver e dizer se torna conflituosa e turva. A resolução desse dilema encontrado pelo documentário, como mostra esse segmento, é a correspondência entre imagem e voz distanciada de hierarquias e ilustrações. Ao pensar a cidade no cinema, Comolli dá uma pista para o entendimento da cidade no cinema:

a apropriação do espaço urbano situa-se num constante jogo entre campo e fora de campo, pois o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível. (...) É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade. O invisível: o que ainda não é observável, o que não se tornou olhar, o que não se tornou espetáculo.²²

Esse aspecto se torna latente em diversas passagens em que os planos são estáticos, longos, sem movimentação de pessoas ou carros, contrapondo à ideia de que um centro urbano é necessariamente o lugar da mobilidade, da pressa, do corre-corre, e não da fixidez, de tempos mortos, contemplativos, até. Em oito de suas quinze sequências, *Cidade cinza* faz uso dessa opção estilística, em que o céu parece ser uma alternativa a uma cidade repleta de prédios, poeira, poluição, barulho. O elemento humano é pouco diferenciável: sempre em conjunto, coletivamente; pés, corpos da cintura para baixo. “São as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as

²² Comolli, 2008, p. 180.

narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos, quanto rapidamente perdidos”.²³ Não por acaso, o céu surge como uma possibilidade de fuga, de descanso, do apazível. Ao priorizar as imagens do céu como contraponto para a “cidade cinza”, o documentário traça, paradoxalmente, um movimento que procura abrigo naquilo que integra o espaço urbano apenas como paisagem. O céu não se configura como elemento material para a cidade (embora em sua essência, ele seja), como os prédios, os trens, as pessoas. Por esse motivo, as tomadas em que ele ocupa quase todo o plano se tornam elucidativas da necessidade de buscar refúgio em outro meio, dessa vez, não urbano (fotograma 17).

fotograma 17

fotograma 18

Em contrapartida, quem recebe mais atenção do ponto de vista da imagem é uma pomba. Em dois segmentos, esse bicho, que vive em bandos nas grandes cidades, aparece sozinho. No primeiro, vemos uma pomba solitária aparece em *close*, em meio à intensa circulação de pessoas. No segundo, outra pomba também em *close* e, na medida em que a câmera vai se afastando, vemos que ela está, sozinha, em cima de um vagão de um trem estacionado. A câmera vai se distanciando até a pomba desaparecer no quadro e a imensidão da cidade tornar-se evidente. O elemento humano, sozinho, também aparece no documentário, mas sempre captado de costas, de frente para uma grade (fotograma 18). Nos únicos momentos em que os seres vivos são enquadrados mais de perto, há um encontro de sensações: o de prisão ao ar livre proporcionado pela metrópole (evidente nas cenas das pombas) e, inversamente, o sentimento de clausura, quando essa pessoa é enquadrada atrás de uma grade.

O sentimento de clausura proporcionado pela experiência urbana estabelece uma conexão com o próximo filme a ser analisado: *BNH 001* (Fruta Pão, 2010). O documentário trata da construção de um *shopping center* ao lado de um conjunto

²³ Comolli, 2008, p. 180.

habitacional. Sua estrutura narrativa, basicamente ancorada em depoimentos e algumas imagens de arquivo, favorece uma análise centrada nos discursos dos depoentes. É no modo como estão encadeados que concentro as atenções a partir de agora.

Para abordar a temática escolhida, o documentário faz um rápido passeio na história para contar como se deu a construção do Conjunto Residencial Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, construído pelo extinto Banco Nacional da Habitação (BNH), primeiro na cidade de Santos, litoral paulista. Quem se encarrega de traçar esse percurso é um dos entrevistados, que mora no conjunto desde a sua inauguração. Em seu depoimento, ele aponta o que será o ponto central do documentário: a construção de um *shopping center* ao lado do conjunto – processo conflituoso, repleto de discordâncias. Na ocasião da construção do conjunto, havia exatamente ao lado dos prédios dois campos de futebol que serviam como um espaço de lazer para os moradores do BNH, além de um prédio onde funcionava a sede da associação dos moradores do conjunto. O desenvolvimento urbano que a cidade experimentou com o passar das décadas fez com que uma construtora se interessasse e posteriormente comprasse o terreno que ficava ao lado do conjunto dos prédios.

Das onze pessoas entrevistadas pelo documentário, nove são contrárias à construção do *shopping*, uma é favorável e outra se mantém neutra. Os argumentos contrários salientam que, após a construção, os moradores ficaram sem área de lazer e a circulação de ar foi prejudicada. Além disso, eles salientam que o *shopping* não corresponde às suas possibilidades de consumo, sendo, portanto, um bem inútil. A única depoente que se mostra favorável argumenta que ir ao cinema se tornou mais fácil, especialmente para ver os filmes com o ator Richard Gere, de quem se diz fã.

Apesar da “derrota” para o *shopping*, há uma espécie de consolo que pontua vários depoimentos: a boa convivência entre os moradores do conjunto, especialmente em período de Copa de Mundo, quando eles se reúnem para assistir aos jogos. Essa é, inclusive, a imagem que encerra o documentário. Ao contrário de *Cidade cinza*, que recorre à voz *over* para materializar seu ponto de vista, no caso de *BNH 001*, os moradores (sempre visíveis na imagem) evidenciam a sensação de estar preso no próprio espaço de moradia – sem lazer, sem ventilação, sem poder consumir no *shopping* ao lado. Diante da clausura ao ar livre proporcionada pela construção do *shopping*, a boa relação entre vizinhos serve como um alento para tornar menos insuportável a violação de certos direitos.

Desse modo, *BNH 001* acena para um melancólico, mas possível desfecho, diante da difícil tarefa de ir de encontro à força do “capital”. Por meio dos depoimentos que seleciona, o documentário mostra-se contrário à construção do *shopping*. Embora abra espaço para uma depoente que se mostra favorável, ela é apenas uma e seu argumento não tem a mesma força de convencimento que o dos demais: “foi a melhor coisa que já fizeram aqui pra nós foi esse *shopping*. Antes era meio pacato, a gente tinha que ir pro Gonzaga, agora já não vai mais, a não ser que esteja passando filme do Richard Gere. Daí eu vou lá pro Roxy”.²⁴

O documentário aborda uma micro-história para evidenciar o quanto a composição de uma cidade é multifacetada. Nesse ensejo, o que diz Deleuze sobre o espaço em Bresson é útil para pensarmos a relação que aproxima esses dois filmes: “o que manifestam, a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que equivalem às condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação”²⁵. Ambos os documentários, apesar das inúmeras nuances destacadas (especialmente em *Cidade cinza*), revelam uma tensão e um descompasso entre a polifonia²⁶ e a clausura. Nesse caso, uma sensação de clausura em seu sentido mais metafórico, que remete a um rechaço material e simbólico que os moradores das periferias, favelas e subúrbios experimentaram ao longo da história, mas que, nos últimos anos, com a reconfiguração das práticas culturais e políticas, tem sido minimizado.

Nesse caso, a clausura não é necessariamente espacial, mas relacionada a experiências e sensações. Atendendo a diferentes estratégias estéticas, as abordagens macro (*Cidade cinza*) e micro (*BNH 001*) fornecem os elementos necessários para o entendimento da apropriação do espaço nos documentários de periferia. Esse espaço é diverso e heterogêneo e não faria sentido aqui fincar um único posicionamento em relação ao modo como as periferias são tratadas em sua produção audiovisual, mas atentar para a perspectiva de que “as práticas do espaço tecem com efeito as condições determinantes da vida social”.²⁷ Mais importante que essa tentativa é perceber que a *história do lugar* pode ocorrer por meio das impressões e sensações proporcionadas

²⁴ O Gonzaga é o bairro onde está o centro comercial de Santos, os *shoppings* mais antigos e os cinemas de rua. Leva-se de 15 a 20 minutos de transporte coletivo do BNH para o Gonzaga.

²⁵ Deleuze, 2004, p. 153.

²⁶ Para Canevacci (1993, p. 18), a cidade polifônica seria “uma cidade narrada com diversas técnicas interpretativas, cada qual diferente uma da outra, mas convergindo todas para a focalização de um *paradigma inquieto*: a abstração epistemológica da forma-cidade e as emoções do perder-se no urbano” (grifo do autor).

²⁷ Certeau, 2008, p. 175.

pelo espaço urbano. A luta por espaço entre comerciantes e moradores, como mostra *BNH 001*, revela o organismo vivo que é uma cidade, a história que se faz diariamente nos centros urbanos. A análise de documentários que apostam nessa perspectiva se mostra mais enriquecedora do que necessariamente o foco em filmes que contam linear e explicitamente a história de um bairro ou de uma cidade, pois, como pontua Canevacci:

uma cidade é também, simultaneamente, a presença mutável de uma série de eventos dos quais participamos como atores ou como espectadores, e que nos fizeram vivenciar aquele determinado fragmento urbano de uma determinada maneira que, quando reatrevessamos esse espaço, reativa aquele fragmento da memória.²⁸

Logo, a invenção da vivência urbana passa por uma proposta macro, como em *Cidade cinza*, e também por uma micro-história, como em *BNH 001*, acenando para a possibilidade de extrair a história daquilo que não é imediatamente visível, em que o espaço urbano, o centro, a selva de pedra ou as consequências do “progresso” tornam-se, assim, matéria-prima para essa construção.

3.2.2 – A escolha do personagem: história, importância e afeto

Se o cotidiano é constituído por práticas relativas a lugares, sociabilidades e *pessoas*, não sendo, portanto, uma categoria abstrata, a produção documental periférica ratifica esse argumento com uma infinidade de documentários que escolhem uma pessoa como tema, apontando para uma segunda gradação da análise da experiência cotidiana.

Basicamente vinculado aos estudos do cinema de ficção, o papel e a importância do personagem (ou do ator social, como preferem alguns estudiosos²⁹), ainda é pouco

²⁸ 1993, p. 22.

²⁹ Para Nichols (1991, p. 42) o termo “ator social” permite “dar ênfase a um grau em que os indivíduos se apresentam por si mesmos para os outros. Isso conduz a uma interpretação. Este termo também nos lembra que os atores sociais, as pessoas conservam a capacidade de atuar dentro do contexto histórico em que atuam. (...) A interpretação dos atores sociais, não obstante, é semelhante a dos personagens de ficção em muitos aspectos. Os indivíduos apresentam uma psicologia mais ou menos complexa e dirigimos nossa atenção para seu desenvolvimento ou destino”. Não entrarei nessa discussão terminológica, até porque, como já alertou Deleuze, a capacidade de fabulação é inerente a qualquer pessoa que se torna personagem de um documentário. Mais detalhes, ver Deleuze (2005), especialmente o capítulo *As potências do falso*.

estudado no âmbito do cinema documental.³⁰ Nessa direção, Vallejo faz uma espécie de mapeamento das principais características que os personagens no documentário podem apresentar. A autora identifica duas principais configurações: 1) alguém considerado representativo, que permita a articulação de um discurso mais universal a partir de uma experiência particular; 2) alguém comum, anônimo, que o documentário exploraria aquilo que julga particular e excepcional. Esse duplo vetor se desdobra em outras quatro categorias, permitindo uma apreensão mais aprofundada da composição do personagem, assim como os diferentes papéis que ocupa no mundo histórico: 1) os personagens extraídos da vida cotidiana (“herói” e “antagonista” como arquétipos universais); 2) o personagem como “objeto” de desejo do documentarista, num limiar em que a busca por esse objeto é o seu principal objetivo;³¹ 3) a função psicológica (subjativa) do subjetivo, com foco na construção de estereótipos; e, por último, 4) o modo como a organização estilística do documentário estrutura a apresentação do personagem e suas individualidades.³²

Toda tentativa de classificação é válida, mas, ao mesmo tempo, arriscada, pois pode-se incorrer no “pensamento-escaninho”, limitando assim um possível debate de múltiplas vozes.³³ Porém, a produção documental periférica confirma algumas composições apontadas pela autora. Não é minha intenção fazer uma espécie de localização do esquema de Vallejo no *corpus* da tese, mas, ao contrário, perceber como essa taxonomia ilumina o percurso da análise.

Na produção aqui em foco, quando pessoas se tornam “objeto” de um documentário, percebe-se, de modo genérico, três tipos de vínculos que justificam tal escolha: em primeiro lugar, pessoas consideradas importantes para uma comunidade, por sua atuação ou experiência com alguma atividade profissional ou artística. Nesse quesito a faixa etária é bastante variável, podendo ir de jovens a idosos. Uma segunda derivação se refere a personagens históricos que, de modo direto ou indireto, apresentam algum tipo de vínculo com as questões relacionadas às periferias e favelas. E, por último, vínculos afetivos e de amizade que impulsionam a confecção de um determinado documentário.

³⁰ Vallejo, 2008.

³¹ Nessa perspectiva, é o que Jean-Claude Bernardet (2005) classifica como documentário de busca.

³² Há, ainda, subdivisões dentro dessas quatro categorias, mas para não tornar excessiva a apresentação dessa taxonomia centro atenções apenas nas que se conectam diretamente com os filmes selecionados.

³³ No esteio da teoria do documentário, o caso mais emblemático é o dos modos de representação apresentado por Nichols, que estipula seis possibilidades narrativas, estéticas e representacionais para o documentário. Esse modelo, embora válido, apresenta hoje uma série de críticas e atualizações. Para mais detalhes sobre a crítica ao modelo de Nichols, ver Bruzzi (2006).

Saliento desde agora que essa classificação não pretende ser fixa, mas sim localizar traços recorrentes em relação aos documentários que escolhem uma pessoa como personagem central. Nessa perspectiva, são válidas as considerações de Xavier sobre a aproximação entre realizador e personagem, em que a “palavra de ordem é chegar perto, auscultar um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem”.³⁴ Adianto também que, em virtude do número significativo de documentários que sinalizaram para essa classificação, para as análises a seguir centro as atenções em no máximo dois documentários correspondentes a cada categoria. A intenção é perceber em que medidas os personagens desses filmes permitem a análise da apropriação e das representações cotidianas, políticas e históricas.

3.2.2.1 – A excepcionalidade do personagem: interesse e estranhamento

Começo, então, pela última categoria, relacionada aos vínculos afetivos. Um documentário que permite dimensionar essa questão é *Maria Capacete* (Oficinas Querô, 2006). Maria Capacete é o apelido de Maria Félix dos Santos, uma senhora de aproximadamente 50 anos, que apresenta algum tipo de distúrbio mental, do qual o filme não fornece muitos detalhes. Moradora da favela México 70, na cidade de Santos, litoral paulista, Maria é bastante conhecida na comunidade onde mora, de modo que “quem não conhece Maria é porque ainda não nasceu”, como destaca uma das depoentes. Maria não gosta desse apelido, que decorre de um corte de cabelo que usou no passado. Além da personagem central, o documentário ouve nove pessoas, todas moradoras da comunidade e que a conhecem há bastante tempo.

Sua estrutura narrativa é composta por dez temas que vão se encadeando por meio das falas dos entrevistados e de Maria. Cada tópico apresenta a seguinte sequência: os depoentes falam sobre Maria e na sequência ela aparece reforçando o que foi dito ou acrescentando alguma nova informação.³⁵ A partir dos tópicos que seleciona,

³⁴ 2004, p. 12. O autor se refere diretamente ao documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), cujo apontamento tomo de empréstimo ao aproximá-los das questões que me interessam mais de perto, mesmo ciente de que tais considerações foram pensadas a partir de outro contexto.

³⁵ Há, no entanto, apenas um momento em que o tom de complementaridade dá lugar à contradição: quando Bolinha, dono de um bar na comunidade, diz que costuma dar a Maria uma dose de pinga, quando está frio, e que ela não é de dar vexame quando bebe. Maria, por sua vez, contradiz a fala do entrevistado, ao afirmar que Bolinha nunca lhe deu nada, além de fazer a seguinte pergunta: “quieta, eu? quando

a montagem nos apresenta sua história de vida e sua relação com a comunidade onde vive.

Esse modo de aproximação com os temas correlatos à personagem funciona como uma espécie de “introdução” sobre Maria. A primeira imagem do documentário é de sua protagonista. Mas, em relação à fala, vizinhos e amigos é que a apresentam, que comentam sobre momentos difíceis de sua vida, quando, por exemplo, perdeu um filho com seis meses de nascido e posteriormente a guarda de um outro filho de criação. Motivo, segundo os entrevistados, que a fizeram “ficar meio perturbada da cabeça”. Maria parece arisca, desbocada, sem preocupações com o que fala e como fala. Diante disso, a montagem do documentário sugere que, por ser uma pessoa “diferente”, ela precisa ser sempre apresentada por alguém, para que assim o espectador possa se preparar para o que virá.

Num misto de compaixão e pena pela personagem, muitos entrevistados fazem questão de frisar o quanto gostam dela e o quanto ela é querida no bairro. Mas é nesse momento que Maria deixa de lado o tom de reforço ou complemento de informações para se posicionar. Isso ocorre quando os vizinhos e conhecidos relatam alguns serviços que Maria se propõe a fazer, entre eles ficar a noite toda na fila do posto de saúde para guardar o lugar de alguém, que, por esse serviço, lhe paga R\$10,00. Alguns depoimentos demonstram indignação com “essa falta de respeito” e a própria, apesar da aparente perturbação mental, é bastante lúcida ao declarar que “aqui só tem amigo no interesse”. Nessa direção, as considerações de Migliorin sobre *Estamira* (Marcos Prado, 2005) contribuem para o entendimento do jogo dual referente à personagem, presente também em *Maria Capacete*: “os processos que encaixam cada sequência do filme dentro da lógica dicotômica loucura/lucidez ou fúria/afeto são justamente as estratégias que impossibilitam a inadequação da personagem em relação ao filme e ao espectador”.³⁶

Embora as experiências traumatizantes porque passou apontem para essa condição, o documentário não coloca Maria na posição de vítima, nem por parte dos “experts”³⁷ e nem pela própria Maria. Essa característica é apreendida a partir do momento em que a personagem é vista como uma pessoa que, apesar da perturbação

bebo?”.

³⁶ Migliorin, 2008, p. 255.

³⁷ Recorro à expressão de Migliorin (2008, p. 242), em sua análise de *Estamira*: “Estamira, que até agora estava à frente do filme, agora é narrada, de fora, como se já não pudesse mais se relacionar com aqueles eventos. A filha assume assim a função de expert”.

mental, tem uma boa relação com os vizinhos e amigos; gosta de ir ao forró, mas não de dançar; prefere vinho à cachaça e tem problemas familiares, como qualquer outra pessoa. A “inadequação” a que se refere a citação acima permite ao documentário impulsionar um movimento que vai do estranhamento à aproximação.³⁸ Esse jogo dicotômico permite a apresentação de uma personagem que transita entre as esferas da autonomia e da dependência, da loucura e da lucidez, da compaixão e do estranhamento.

As diversas nuances da personagem emprestam a *Maria Capacete* um tom de documentário biográfico, ainda que não seja cronologicamente encadeado, mas também um espaço onde se registram relações em que imperam os mais diversos sentimentos e intenções no esteio da vida cotidiana. Para isso, o filme equilibra a performance de Maria e sua representação, confirmando a prerrogativa de Vallejo para a importância de se estabelecer uma relação (harmônica) com as diversas modalidades representacionais: “se o cinema renuncia à representação do *outro* – restringindo seus discursos ao cinema performativo e reflexivo –, o perigo reside num onanismo audiovisual do próprio dispositivo fílmico e seus realizadores”.³⁹ Mas essa observação só é válida se não perdermos de vista que “documentários não são exatamente sobre os outros, mas sobre *como* documentaristas mostram os outros. A apresentação de qualquer coisa é a criação de outra coisa. No caso, *essa outra criada é um personagem*”⁴⁰.

Isso indica que saber sobre Maria é também saber, ainda que de modo parcial e fragmentado, das relações afetivas, de exploração, de aproximação, de admiração, de respeito e da falta dele diante de uma pessoa que exatamente por sua existência “peculiar” serviu de mote para a confecção desse documentário. Há, ainda, principalmente, a possibilidade de se apreender a elaboração de uma vivência que pensa sobre si e sobre os outros, tornando essa personagem, conforme apontado pelas imagens e depoimentos, integrante das relações cotidianas de um bairro de periferia da cidade de Santos. Afinal, a análise da constituição dos personagens se estende à investigação de processos de identificação e das formas de representação social.

3.2.2.2 – A importância do personagem para a preservação de uma tradição

³⁸ Conforme aponta Baltar (2008, p. 215-216), em sua análise de *Estamira* (Marcos Prado, 2005), documentário cuja personagem central também apresenta distúrbios mentais: “A maneira como a câmera invade a geografia da vida de Estamira, formulando quadros que quase penetram na pele de tão próximos, reitera, a um só tempo, a sensação de proximidade e a presença do diretor e do aparato fílmico como instâncias mediadoras do olhar público sobre a personagem”.

³⁹ Salles, 2008, p. 83.

⁴⁰ 2005, p. 67.

Escolher uma pessoa para se tornar o centro da narrativa de um documentário passa também por reconhecer seus méritos e valores para uma comunidade. Assim, passo à segunda gradação das características da composição do personagem: pessoas consideradas importantes por suas atividades profissionais ou artísticas. São inúmeros os filmes que recorrem a uma pessoa para articular o esquema particular-geral, ou seja, a partir de uma experiência de vida pontual, chegar a pontos mais gerais, que permitem a apreensão de uma determinada conjuntura ou situação cotidiana. Mas isso é um traço recorrente e não uma materialização fixa, pois há também diversos documentários que estabelecem um fluxo de mão dupla entre essas duas esferas.

Da série *A beleza do meu lugar*,⁴¹ há dois filmes que permitem o desenvolvimento mais preciso do modo de apropriação da vida e das experiências alheias. *Velho congo de guerra* (Geração Beleza, RN, 2008) centra as atenções em Seu Tião, um senhor de 93 anos que luta para preservar a tradição da congada que herdou do seu pai. Seu Tião é o único personagem. Ele conta como começou essa tradição, como são os preparativos e a importância da congada para a localidade onde vive. Na medida em que fornece detalhes sobre a congada, o quadro se divide em três para mostrar, ao mesmo tempo, Seu Tião prestando o depoimento e Seu Tião se vestindo para o folgado. A alternância entre essas duas ações é equilibrada, de modo que ambas se “revezam” entre os planos de maior e menor tamanho. Isso permite ao documentário, de apenas dois minutos, dar espaço para o personagem central e ao mesmo tempo mostrá-lo em atividade, se preparando para a congada.

fotograma 19

fotograma 20

O filme não se resume a um mero relato e exposição de uma tradição folclórica, mas, acima de tudo, mostra a continuidade dessa tradição. Esse aspecto é fornecido não pela fala de Seu Tião, mas pelo modo como o documentário começa e termina. O

⁴¹ Projeto mantido pelo Canal Futura, que se associa a uma TV local para a confecção e exibição de peças audiovisuais nas TVs locais, universitárias ou comunitárias.

primeiro plano de *Velho congo de guerra* é de um grupo de crianças e adolescentes, caracterizados, dançando a congada. No plano seguinte, Seu Tião aparece entre eles (fotograma 21). No último plano do filme, vemos um grupo de jovens fazendo a coreografia, enquanto Seu Tião se aproxima, fica de frente para a câmera, em primeiro plano, com o grupo ao fundo. O som é de uma música cantada por ele no plano anterior (fotograma 22).

fotograma 21

fotograma 22

Ao escolher Seu Tião como personagem, o filme indica que a questão não se resume à figura do Seu Tião, como ser único e individual, mas a todo um trabalho de resgate e manutenção de uma tradição que luta para não desaparecer. A partir da história de vida de Seu Tião, o documentário aborda a preservação de manifestações culturais em via de desaparecimento. Num documentário que registra as ações de seu personagem, pessoa e atividade se fundem, tornando difícil a separação de ambos, pois “a gravação da pessoa fazendo uma determinada atividade implica a construção de seu personagem em relação à dita ação”.⁴² Dessa forma, pelo papel que desempenha para a sua comunidade, Seu Tião se torna personagem principal, mas, ao mesmo tempo, um personagem que tem uma inserção social e histórica de extrema importância para o lugar onde vive.

O registro de hábitos, costumes e tradições tem marcado a história do documentário desde *Nanuk, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), passando pelos filmes de Jean Rouch até chegar ao presente momento, quando, no caso brasileiro, alguns documentaristas mineiros têm se voltado para o registro de tradições em vias de extinção.⁴³ Esses exemplos marcadamente aleatórios mostram que, como um dispositivo capaz de arquivar o tempo e o espaço, o cinema, via documentário, faz o registro da vida cotidiana em seu aspecto mais elementar. Para além das dúvidas e ambiguidades

⁴² Vallejo, 2008, p. 87. No original: “La grabación de la persona haciendo una determinada actividad va a implicar que se construya su personaje en relación a dicha acción”.

⁴³ Há um grupo de cineastas formado por Marília Rocha, Helvécio Marins, Clarissa Campolina e Pablo Lobat que tem abordado em diversos documentários as variadas encarnações dessa questão.

que as cenas de abertura e encerramento podem gerar – não sabemos se elas foram encenadas especialmente para o filme ou se elas ainda são uma manifestação viva e latente de uma determinada tradição⁴⁴ –, um documentário sobre um senhor de 93 anos, líder da congada na localidade onde mora, não se restringe somente à sua vida, mas faz um passeio no tempo, tornando o filme um emaranhado de biografia, história e cotidiano. Encenadas ou não, essas duas cenas evidenciam um esforço no sentido de estender às gerações futuras a importância de uma tradição. Esse aspecto torna-se evidente quando vemos crianças e adolescentes dançando a congada, tendo Seu Tião como guia. Num duplo movimento, o filme reforça a transmissão de uma tradição para os mais jovens e, ao mesmo tempo, faz o registro dessa transmissão tornando ainda mais atual a premissa benjaminiana de que a reprodução técnica permite às gerações futuras saber sobre algo do passado.

Há uma série de outros documentários da produção periférica que podem ainda fazer coro a esse debate, mas, para não incorrer numa digressão, analiso, de forma breve, apenas mais um. *Antônia* (Geração Beleza, AM, 2008), sobre a jovem luthier Antônia, conta um pouco da história e fabricação do manaós, instrumento musical que possui uma profunda ligação com sua cidade, Manaus. Ao contrário de *Velho congo de guerra*, que evidencia o vínculo com a localidade e sua respectiva importância, o foco do documentário é a relação de Antônia com o instrumento e não com o lugar onde mora. O máximo de informações que temos a esse respeito é fornecido pela própria personagem, que diz morar num bairro periférico na zona leste de Manaus no momento em que explica que a cúpula do teatro Amazonas, ao fundo no quadro, serve também para a base superior do instrumento (fotogramas 23 e 34). Esse recorte não implica, contudo, um desnível de importância entre Seu Tião e Antônia como personagens, pois são relevantes também a identificação e a análise de outras configurações que se estabelecem entre pessoas e seus lugares de moradia.

⁴⁴ Mais uma vez voltamos a Nanuk, à sequência em que o personagem central pesca uma foca. Hoje sabe-se que essa ação foi “encomendada” por Flaherty, uma vez que já não era mais recorrente no cotidiano inuíte. Mas, para além da encenação para a câmera, o que interessa reter desse processo é que, como postula Gervaiseau (2000, p. 56), “(...) [n]o privilégio concedido à apresentação dos gestos cotidianos como expressão *social* de agrupamento humano reside um dos aspectos mais originais da nova prática fílmica que *Nanuk* inaugura”.

fotograma 23

fotograma 24

A questão, mais uma vez, não implica centrar as atenções em um personagem, enfatizando apenas os méritos e qualidades, mas perceber esse personagem numa engrenagem cotidiana atravessada pela história. No caso da jovem Antônia, seu vínculo vai além do local de moradia (a periferia de Manaus). Por meio do ofício de *luthier*, Antônia se conecta com a cidade de Manaus de modo geral e amplo. Não é à toa que, em relação à imagem, só vemos Antônia em duas “locações”: inicialmente ao ar livre, com o Teatro Amazonas ao fundo, e depois na fábrica de *luthier*. O fato de a personagem não evidenciar um vínculo explícito com a periferia onde mora revela que o morador de periferia pode se interessar por sociabilidades, pessoas e experiências que estão para além dos espaços periféricos.

A produção documental realizada nas periferias brasileiras confirma essa prerrogativa quando confecciona filmes cuja temática transcende a classe social, voltando-se, inclusive, para temas vistos como universais ou de interesse geral, como sexo ou traição, como analisarei nas páginas a seguir. O que conecta *Velho congo de guerra* e *Antônia* é o fato de o velho e o novo se articularem em torno da preservação de uma tradição. Isso coloca esses dois personagens no centro de uma história que é pessoal, sem dúvida, mas também contextual, estabelecendo um vínculo estreito com as experiências cotidianas, que, como se vê, não estão desconectadas do mundo histórico à nossa volta. Nas palavras de Lagny, “os filmes são particularmente preciosos para a análise de uma noção cada vez mais utilizada, apesar da sua ambiguidade ideológica e do seu domínio vago – a noção de identidade cultural”.⁴⁵

3.2.2.3 – Da História para o cotidiano: revolta e preconceito

⁴⁵ Lagny, 2008, p. 107.

A apropriação de um personagem da História para a realização de um documentário também é um movimento presente no cinema de periferia. Quem fornece essa terceira gradação em relação às composições do personagem é *João Cândido e a Revolta da Chibata* (Cinema Nosso, 2004). O documentário ouve historiadores, professores, líderes comunitários, políticos que militam em prol da causa negra e dois filhos de João Cândido para contar a história do “almirante negro” e da Revolta da Chibata. Esse movimento exigiu o fim dos maus-tratos aos marinheiros,⁴⁶ em sua maioria, negros – filhos ou netos de escravos, como ressalta um dos depoentes. Próximo do documentário expositivo, esse filme constrói a história de vida de João Cândido e o desenrolar da Revolta da Chibata, passando pelos motivos, preparativos, estopim, ápice, encerramento e posteriores consequências. Segundo a perspectiva de Lagny, essa estrutura atende a uma das possibilidades de organização e composição da História no cinema, pois os depoimentos vão se alternando de modo a contar a história, que, com a ajuda de diversas imagens de arquivo e recortes de jornais da época, estabelece um vínculo com o passado e, ao mesmo tempo, torna próximo aquilo que os depoimentos relatam.⁴⁷ Como pontua a autora:

o cinema sentiu sempre a vocação, através das declarações tanto dos que o vendem como dos que o fazem, de ser testemunha viva não só de um presente cuja memória vai perpetuar (através de filmagens de atualidades), mas também de um passado que ele julga poder reconstituir melhor do que qualquer discurso.⁴⁸

Ao voltar no tempo e resgatar a história da Revolta da Chibata, ocorrida em 1910, esse documentário se distancia de um mero exercício contemplativo e exploratório do passado ou de um modelo histórico-didático. Como salienta um dos depoimentos: “um dos grandes ensinamentos de João Cândido é lutar contra qualquer tipo de injustiça que possa haver, sobre a pessoa ou sobre seus amigos, seus companheiros, sua comunidade, sua associação. É importante a organização, a união e a

⁴⁶ Um dos entrevistados relata que as cordas utilizadas nos castigos eram preenchidas com pequenas agulhas, ficando apenas as pontas de fora. Segundo ele, o marinheiro que pegasse a punição mais branda recebia 25 chibatadas com essa corda.

⁴⁷ De acordo com a autora, há dois principais modos de organização da História no cinema: “montagem de documentos, entrevistas e até fragmentos ficcionais considerados probatórios porque se tornaram ‘fontes de História’, geralmente acompanhada de um comentário *off*, ele próprio por vezes retomado de forma demonstrativa pela organização dos enquadramentos e da montagem; o narrador apaga-se, os homens e os acontecimentos ‘falam de si mesmos’ e é a estrutura narrativa que nos dá a chave do discurso sobre o acontecimento apresentado. Ou testemunha o passado ou recompõe-no” (Lagny, 2008, p. 108).

⁴⁸ 2008, p. 110.

montagem de projetos sólidos, para que haja uma melhor vida para todos aqueles que participaram do movimento”.

Nesse caso, voltar na história é uma estratégia que articula passado e presente para que o espectador não se esqueça de que, quase cem anos depois, ainda há na sociedade brasileira uma infinidade de Joões Cândidos anônimos vítimas de abusos e preconceitos. A escolha desse personagem (hoje integrante da História) não é aleatória, a história de vida e de luta de João Cândido é, por aproximação, a história de muitos moradores de morros, periferias e favelas. Se hoje não há chibatadas com cordas cheias de agulhas, há, por outra via, violações constantes dos direitos básicos a que todo cidadão, em tese, deveria ter acesso, como mostrou *Taipas da cabeça aos pés*, que toca na questão da falta de moradia. Isso desloca o “evento histórico”⁴⁹ da prateleira da História para a esfera da vida prática, não porque tais eventos perderam seu valor e significado, mas porque documentários como esse acionam a história infinita e incompleta, no sentido atribuído por Benjamin, borrando as fronteiras entre evento e tempo histórico.

O documentário recorre a imagens de arquivo, cenas de *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), matérias e fotos de jornais cuja importância é a de dar ritmo à narrativa, tendo em vista que novas informações e encaminhamentos se dão por intermédio dos depoimentos. Tais imagens não funcionam como mera ilustração, pois “é a exploração das *relações* existentes entre essas imagens do passado e as palavras proferidas no presente da enunciação que permitem estabelecer novas proposições semânticas”.⁵⁰ Na medida em que se entrelaçam para contar a história de vida de João Cândido e a história da Revolta, tais falas evidenciam um descompasso entre a vida vivida e a vida contada. Mas a montagem não abre muito espaço para o acesso à dimensão subjetiva de seu personagem, ao contrário, ela forja uma identificação que torna ainda mais turva a fronteira que separa pessoa e mito.⁵¹

Antes salientei que documentários que registram personagens em ação tendem a fundir a atividade e a pessoa que a executa. No caso de *João Cândido e a Revolta da Chibata*, há um esforço para preservar a imagem de João Cândido como herói ou mito,

⁴⁹ Sobchack, 1996, p. 2.

⁵⁰ Gervaiseau, 2000, p. 16, grifo do autor.

⁵¹ Conforme aponta Nichols (1987, p. 10), em sua análise do documentário *Roses in december* (Ana Carrigan e Bernard Stone, 1982), sobre o assassinato de quatro missionárias norte-americanas em El Salvador: “biografias tradicionais, frequentemente apresentadas como ‘uma vida’, [são] de fato contadoras de uma trajetória de vida errante com uma suave curva dramática narrativa. Seria mais apropriado chamá-las de ‘uma história’”

como ressalta um dos depoentes: “então a motivação que se tem hoje é a de trazer um herói nacional que não está nos livros, que não é que ninguém conhece, mas pela quantidade que deveria conhecer, ninguém conhece”. Mais para o final do documentário, outra depoente diz que “uma pessoa como João Cândido, que passou por essas tremendas humilhações. Ver seus companheiros serem mortos, porque ele foi de uma resistência tremenda, né. Outros não resistiram o que ele resistiu: anos de prisão, ir pra Ilha das Cobras, não ter alimentação, não ter nada, nu, humilhado. E ele não cedeu”. Em relação a esse último depoimento, a música fúnebre ao fundo ajuda a compor uma atmosfera que mescla admiração, pena e simpatia.

No entanto, quando a narrativa transforma João Cândido em herói, nota-se apenas um único viés. Segundo a taxonomia de Vallejo: “se [o documentário] elege um só personagem para guiar o discurso fílmico, isso permite demarcar sua individualidade frente à categorização; no entanto, desta maneira renuncia a outros pontos de vista, reduzindo seu discurso a uma só visão”.⁵² A autora se refere, nesse caso, a filmes que centram as atenções na figura de uma pessoa que guia a ação e o discurso. É o que ocorre também em *João Cândido e a Revolta da Chibata*, não no sentido literal apresentado pela citação, mas porque todos os depoimentos se articulam de modo a compor o personagem João Cândido, que é, ao mesmo tempo, pessoa (anônimo e insatisfeito com os maus-tratos no ambiente de trabalho), herói (lidera o motim) e mito (entra para a história como uma referência contra o racismo). Como um agente decisivo da narrativa desse documentário, João Cândido transita entre o espaço da História e a identificação pessoal. Mas é preciso frisar, como faz Nichols, que a transformação de um personagem em mito atende a uma demanda “de seu desdobramento político e ético na própria história e dos modos como os documentários elaboram esse desdobramento”.⁵³

As situações destacadas nesse filme, mais uma vez, conduzem à necessidade de se olhar para o cotidiano a partir da chave “histórico-original-significativo”, em vez de “quotidiano-banal-insignificante”.⁵⁴ No contexto de produção audiovisual debatida neste trabalho, para continuar a discussão é necessário atentar para a primeira tríade acima apontada. Não interessa, aqui, verificar seus componentes em separado, mas observar

⁵² 2008, p. 77.

⁵³ Nichols, 1987, p. 10-11. No original: “The mythic status of historical figures derives not from the representation of the body elsewhere but from its political or ethical deployment in history itself, and from the ways in which texts like documentaries can elaborate upon that deployment”.

⁵⁴ Conforme os termos de Pais (2003, p. 74).

que efeitos as intersecções entre eles são capazes de produzir. Para tanto, a ideia de que o tempo histórico se manifesta na vida cotidiana⁵⁵ aponta para a percepção do cotidiano como uma negociação de inserção social, política e histórica, tornando-se a base para a implementação de ações, sistemas de pensamento e construções de significados.

Se, por um lado, Martins, apoiado em Lefebvre, sustenta que “divorciado do processo histórico que o produz o cotidiano não faz sentido”,⁵⁶ por outro, mas de forma complementar, Pais defende que não se deve enxergar a vida cotidiana distanciada do social, pois este pressuposto leva em conta que o tempo e o espaço, como alicerces da história, são preenchidos por experiências concretas que atravessam as esferas do político, do social, do cultural. Por essa via, é que Sobchack reconhece que a “*história acontece* agora na esfera pública, onde a busca por um objeto perdido leva-nos não somente a um reles substituto, mas, no processo, também a acelerar um novo senso de história e talvez um sujeito histórico mais ativo e reflexivo”.⁵⁷ Logo, o tempo histórico das ações cotidianas só pode ser pensado quando se posiciona uma lupa sobre tais modulações, para então apreender, ainda que parcialmente, a diversidade e a complexidade que compõem a relação entre história, política e cotidiano.

3.2.3 – Sociabilidades

A terceira composição da esfera cotidiana que os documentários de periferia apresentam de modo significativo diz respeito às experiências que geram sociabilidades que, por sua vez, são escolhidas como tema. Nesse quesito, a tentativa de traçar um rígido mapeamento torna-se estéril, tendo em vista a diversidade de temas, assuntos e experiências que servem de mote para a confecção de um filme.

Essa diversidade ocorre em função do lugar onde o documentário é feito, da proposta metodológica de cada oficina ou coletivo, das intenções e subjetividades dos seus realizadores, enfim, os motivos são também diversos. Como integrante da “história social”,⁵⁸ as inúmeras sociabilidades escolhidas como tema reforçam ainda mais o

⁵⁵ Martins, 2008, p.57.

⁵⁶ Martins, 2008, p. 52.

⁵⁷ Sobchack, 1996, p. 7, grifos da autora. No original: “*History happens* now in the public sphere where the search for a lost object has led not only to cheap substitutes but, in the process, also the quickening of a new historical sense and perhaps a more active and reflective historical subject”.

⁵⁸ Nesse sentido, recorro aos apontamentos de Rancière (1994, p. 103): “A história social pensa algumas vezes ter encontrado o meio de sair do dilema, de encher o desvio entre o rigor das determinações econômicas e sociais e a acontecimentalidade das manifestações e dos discursos. Ela pensa ter um lugar para o excesso da fala democrática e social. Isto chama-se *cultura* ou sociabilidades” (grifo do autor).

argumento de que a escolha do cotidiano, a partir da miríade de aspectos que o compõe, se torna uma estratégia política e propositiva frente ao imaginário social cristalizado e redutor em relação aos espaços e experiências periféricos.

A elaboração da vivência cotidiana, como vimos, toma como ponto de partida a recusa das imagens da mídia, mas, para além dessa estratégia, há também outros modos de apropriação ou aproximação de temáticas referentes às sociabilidades em três principais eixos: 1) um relacionado às experiências exclusivas dos espaços periféricos; 2) outro às experiências recorrentes, mas não exclusivas das periferias e favelas e 3) outro que transcende o território e migra para questões universais.

3.2.3.1 – Sociabilidades específicas ou recorrentes

No documentário *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto e Filmagens Periféricas 2004), que será analisado nos capítulos seguintes, um dos depoimentos de Kelly Regina aponta para a seguinte questão: “todo mundo sabe como é a periferia. Todo mundo sabe que o que mais tem aqui é ponto de droga. Todo mundo sabe que aqui tem bandido. Todo mundo sabe disso. Então, eu acho que o que o povo quer ver não é criminalidade”. A discussão empreendida até aqui ratifica essa fala quando diversos documentários se apropriam de vivências cotidianas para além da criminalidade. Esse depoimento é significativo porque não nega a existência do crime e do tráfico de drogas nas periferias e, exatamente por esse motivo, reivindica uma mudança de foco para outros assuntos.

Entretanto, como uma questão presente no cotidiano de diversas periferias brasileiras, ao se apropriar de certas sociabilidades a produção documental periférica não negligencia por completo o peso que o tráfico de drogas pode exercer, de modo que diversos filmes abordam esse tema – do envolvimento das pessoas com o tráfico às consequências disso, geralmente nefastas. *O movimento* (Kinoforum, 2006) e *Crônicas de um fato comum* (Cidadela/Cinemaneiro, 2007) acionam de modo explícito essa perspectiva.

O primeiro documentário apresenta uma estrutura narrativa e estilística muito semelhante a *As consequências de um erro*, analisado no segundo capítulo e que relata o caso de alguns jovens encarcerados na Febem. A semelhança ocorre porque *O movimento* recorre a encenações de situações que apresentam um certo nível de complexidade para o registro: a venda e o consumo de drogas. Enquanto as

reconstituições dessas experiências apresentam um alto grau de amadorismo e precariedade narrativa e estética, a verossimilhança se desloca das imagens para os depoimentos em voz *off* daqueles que mantêm ou mantiveram um vínculo direto com o tráfico de drogas.

O documentário começa com o envolvimento da pessoa com o tráfico, que é facilitado pelo fato de a venda e o consumo não serem velados, mas visíveis nas ruas e becos de periferias e favelas. Em seguida, aborda a primeira vez em que se experimenta maconha, cuja “brisa”, como ressalta uma das vozes em *off*, equivale ao prazer proporcionado pelo sexo. Antes do próximo depoimento, ouvimos um *rap* que fala sobre o consumo de drogas. A próxima fala é de um traficante que se defende. Ele diz que sua atividade é um trabalho como qualquer outro, e que não bate na porta de ninguém para vender sua “mercadoria”, pois as pessoas compram porque querem. O próximo depoimento ressalta que o comércio de drogas não é lucrativo, pois não há estrutura para “trazer para a favela uma tonelada de farinha”. Por fim, o último depoimento diz sonhar em passar um dia na frente da polícia, fumando um enorme “baseado”. Nos créditos, um rapaz na penumbra canta um *rap* à capela cuja história relata as consequências negativas para um jovem que se envolveu com as drogas.

Antes de cada um desses cinco depoimentos surgirem na tela, há encenações que dão a “deixa” para o próximo tópico a ser debatido. Esses depoimentos traçam um fio narrativo com cinco pontos que apresentam uma estrutura encadeada por início, meio e fim, cuja “lição de moral” é a de que o envolvimento com o tráfico de drogas não vale a pena. Como algo inerente ao cotidiano de muitas favelas e periferias, o tráfico de entorpecentes, de acordo com o que o filme fornece, gera um senso de pertencimento fugaz e temporário, cujo desdobramento a médio ou a longo prazo revela consequências nefastas. Trata-se, portanto, de uma sociabilidade que agrega para, num curto espaço de tempo, desarticular a suposta sensação de fazer parte de um núcleo comum, que compartilha dos mesmos ideais, estratégias de sobrevivência e visões de mundo.

Se, por um lado, *O movimento* recorre a vozes sem rosto e a encenações para elaborar a vivência no tráfico – e os depoimentos, de modo geral, priorizam essa conjuntura em sua totalidade em vez da experiência particular – *Crônicas de um fato comum* centra as atenções na história de vida de Cesinha, morador de uma favela carioca, assassinado em decorrência de um suposto envolvimento com o tráfico de drogas.

Esse documentário também recorre à encenação, mas, ao contrário de *O movimento*, que elabora uma encenação para cada depoimento, nesse há apenas uma: a notícia do assassinato de Cesinha, que faz algumas pessoas correrem em direção ao corpo do rapaz, estendido no meio da rua. Esse momento também revela um certo cuidado plástico com a imagem. Ela é sempre em preto e branco, em câmera lenta, além disso a “repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, como sujeito é solicitado pelo filme”⁵⁹. Tendo em vista a defasagem imagética da prova cabal da morte do personagem, ou seja, o flagrante de seu assassinato, essa encenação exerce na diegese um encadeamento dramático que fecha o ciclo narrativo de modo satisfatório. Enquanto os depoimentos fazem a costura da trajetória de Cesinha, o desfecho do personagem fica a cargo da encenação. Esse procedimento funciona como uma livre adaptação da história, em que os realizadores fazem a imagem mostrar aquilo que, pela falta do registro, não há como ser mostrado.⁶⁰ A sucessão da sequência, entretanto, é fragmentada em sete partes, que são preenchidas por depoimentos que se referem sempre a Cesinha. São nove pessoas que falam sobre o rapaz, gerando um total de 34 depoimentos. Por conta desse número elevado, não seguirei nessa análise a sequência apresentada pelo filme, mas recortarei alguns pontos que permitem uma apreensão da elaboração da vivência de César, por meio dos entrevistados que falam sobre ele.

Nesse documentário, César não é apenas um rapaz envolvido com o crime, que teve a vida ceifada precocemente. Sabemos por meio de sua madrinha, que o criou, como foi sua infância. Uma vizinha e dois amigos próximos também relatam como era a convivência com ele. Seu pai, que tinha uma relação conturbada com o filho, traça um perfil do temperamento de Cesinha. Sua mãe, a namorada, uma amante e um amigo do “movimento” também ajudam a montar o quebra-cabeça referente à vida de César. A primeira sequência do filme, em que vemos algumas pessoas correndo numa rua de um bairro do subúrbio, para em seguida a madrinha, a mãe, o pai e a namorada falarem sobre ele, já informa para o espectador duas questões centrais: esse filme tem um personagem e esse personagem foi assassinado em decorrência de um suposto envolvimento com o tráfico de drogas.

⁵⁹ França, 2010, p. 150.

⁶⁰ Inverto, aqui, a equação montada por Andréa França (2010, p. 156) sobre o papel da encenação em *Wilsinho Galileia*: “os cineastas experimentam novos procedimentos de linguagem para *fazer a imagem falar* o que não podia ser dito” (grifos da autora).

Mas *Crônicas de um fato comum* inverte a lógica de aproximação com o tema do tráfico como uma entidade fixa e absoluta e faz o caminho inverso ao se concentrar apenas na história de Cesinha, revelando não somente as especificidades de uma sociabilidade atravessada pelo tráfico, mas também as próprias ambiguidades aí presentes. Aquilo que parece ser um filme sobre um jovem que morreu em decorrência do envolvimento com o tráfico vai se desmanchando no emaranhado de depoimentos que colocam em xeque uma série de questões: o vínculo real de Cesinha com o tráfico, em que a mãe e a madrinha se recusam a acreditar, mas o pai, em contrapartida, não; o fato de Cesinha não estar mais no “movimento” e não dever nada para o tráfico no momento em que foi assassinado, como atesta categoricamente a namorada e um dos amigos; a própria dúvida de um dos amigos traficante e de outro amigo de infância que nunca souberam ao certo em que momento ele esteve ou não envolvido com a venda de drogas; o motivo da morte do rapaz também causa uma série de dúvidas entre os entrevistados, pois a namorada tem certeza de que foi a polícia, mas já não sabe se ele foi morto por engano ou se estava de fato jurado para morrer. Enfim, essa pequena mostra revela que, ao se apropriar da vivência de Cesinha, o filme apresenta uma ideia inicial que vai sendo posta em xeque, a partir do momento em que novas informações e impressões são apresentadas. Essa ambiguidade não reside apenas na elaboração da narrativa, mas também na construção de Cesinha como um personagem complexo. Após sua apresentação, passeamos, por meio das falas articuladas pela montagem, por uma espécie de labirinto da vivência em que nos deparamos com um César afetuoso com a mãe e a madrinha, mas também com um Cesinha mulherengo, que tinha namorada e uma amante, além de outros envolvimento passageiros, só para citar dois exemplos.

Nesse filme, os depoimentos funcionam como peças de um quebra-cabeça que vai sendo montado aos poucos e que, mesmo sendo concluído, ainda deixa algumas peças faltando ou sem encaixe na estrutura-vida de Cesinha. Isso ocorre, talvez, porque o letreiro final do filme fornece a seguinte informação: “esse filme é uma obra de ficção, qualquer fato, nome ou acontecimento com a realidade terá sido mera coincidência”. No entanto, acredito que não seja esse o motivo para as dúvidas e hesitações que o filme disponibiliza, mas porque numa história de vida se pode acessar elementos importantes, que ficam mais visíveis aos olhos. Mas a densidade da existência, composta por uma sobreposição de camadas que compõe a formação de um

indivíduo, é sempre algo que escapa. Essa tarefa não encontra localização tácita nem no campo ficcional nem no documental.

Crônicas de um fato comum é, portanto, um falso documentário, que inventa uma história, um personagem e outros a ele vinculados. Mas isso não invalida, em hipótese alguma, a questão central que o filme procura destacar: como Cesinha, há muitos e muitos jovens espalhados pelos subúrbios, periferias e favelas. A história de vida contada por seus falsos parentes, amigos e companheiras está entranhada na vida cotidiana dos moradores dos espaços periféricos, e é essa possibilidade de construção discursiva e imagética que se torna mais potente. Afinal, a fronteira que separa o personagem fictício Cesinha de outros jovens que experimentam diária e tenazmente um cotidiano atravessado pelas conjunturas do tráfico não é tão distante. Pelo contrário, personagens inventados como Cesinha são, na realidade, o reflexo de um dia a dia em que o poder de atração do tráfico de drogas devolve histórias tais como a que vemos nesse filme. Não há uma moral do tipo “o crime não compensa”, como há em *O movimento*, mas acima de tudo temos a apresentação de uma série de “peças” para que o espectador monte também o seu próprio quebra-cabeça a partir dos depoimentos escolhidos pela montagem. Depoimentos esses que, como dito acima, são ambíguos e contraditórios e que contribuem mais ainda para uma complexa rede de significados diante da elaboração da vivência e da sociabilidade decorrentes do envolvimento com o tráfico de drogas – uma experiência presente, enraizada no cotidiano de moradores de periferias, favelas e subúrbios.

Sabe-se que o consumo de drogas é uma prática presente em todas as classes sociais, mas o envolvimento com o tráfico é mais comum, de modo geral, nas classes em cuja comunidade o narcotráfico está mais presente. Isso não implica, contudo, que a sociabilidade periférica passe única e exclusivamente pela questão da droga. A intenção aqui é perceber como os filmes, no trabalho de se apropriar das experiências e sociabilidades comum aos espaços periféricos, estabelecem as suas estratégias discursivas e estéticas frente ao tema que elegem. Por esse motivo, há documentários que se voltam para duas sociabilidades recorrentes a esses espaços, tais como o futebol, como mostra *Sonho de várzea* (2004), primeiro filme realizado por Daniel Fagundes, integrante do NCA, quando da sua participação como aluno nas Oficinas Kinoforum. Esse filme mescla elementos documentais e ficcionais para retratar o sonho de um jovem morador da periferia paulistana de se tornar jogador de futebol. Há também um segundo ponto que merece destaque em relação ao cotidiano periférico: a religião,

especialmente a protestante, conforme aponta *Dias de criança* (Projeto Olho Vivo, 2008). Esse filme aproxima-se da questão religiosa pelo ponto de vista infantil. São cinco crianças de religiões diferentes e seus cotidianos na periferia de Curitiba, desde as refeições em família, as brincadeiras e a ida ao culto. Em virtude da grande quantidade de sociabilidades específicas ou recorrentes, e também para não incorrer numa extensa digressão, priorizei nesses dois últimos casos uma breve apresentação dos filmes em detrimento das análises.

Para além desses recortes delimitados por recorrentes sociabilidades de periferias, há um filme de ficção que se apropria de uma experiência particular e cotidiana de um morro carioca, empreendendo uma das mais interessantes elaborações da vivência cotidiana, motivo pelo qual trago-o para este debate, ainda que estejamos tratando de produção documental. Refiro-me a *Picolé, pintinho e pipa* (Nós do Morro, 2006), que conta a “saga” de quatro crianças moradoras do morro do Vidigal, zona sul carioca, na tentativa de conseguir garrafas vazias para trocar por picolé, pintinho ou pipa com o “moço da Kombi”, que circula uma vez por semana pela comunidade.

O filme é uma sucessão de planos-sequência em *travelling*, especialmente nos três primeiros minutos, quando um dos garotos avista a kombi subindo o morro e corre para avisar aos demais colegas. Uma câmera subjetiva do alto da Kombi permite um plano-ponto de vista que promove uma perspectiva pouco comum ao ato de adentrar a ruas e ladeiras de um morro. Essa opção imagética confere movimento e agilidade à narrativa, cujo argumento é bastante simples, sem muitas histórias paralelas: os garotos querem os picolés, pintinhos e pipas, mas não têm a “moeda” de troca. Para isso, tentam roubar umas garrafas de Seu Antônio, comerciante do morro, que tem um estoque considerável.⁶¹ Toda a ação dos personagens gira em torno de conseguir as tais garrafas e trocá-las. *Picolé, pintinho e pipa* apresenta um considerável tom documental quando elabora a vivência, que neste caso é a infantil, registrando na imagem e na narrativa uma sensação de que parte daquele dia foi recortado e transformado em filme. Não há excessos, saltos no tempo ou no espaço. Ele se apropria de uma experiência cotidiana, de uma sociabilidade específica, sem recrutar os conhecidos temas recorrentes às

⁶¹ Em paralelo, toca-se na questão do alcoolismo, uma vez que um dos garotos tem o pai alcoólatra – situação que entra na história quando o Seu Antônio flagra as peripécias dos garotos, e discute com um deles, jogando-lhe na cara a dependência do pai. No mais, o restante do filme volta-se para a tentativa dos garotos, correndo entre escadas e becos, de conseguir as garrafas. Nesse sentido, são úteis as colocações de Alvarenga (2004, p. 104): “Mais uma vez, voltam as questões sociais: a bebida e a falta de emprego. Entretanto, aqui são tratados de forma a mostrar mensagens que os exemplos de vida de personagens da favela podem transmitir, sempre com a preocupação de mostrar imagens documentais da favela, vistas panorâmicas, planos abertos e *travellings*”.

periferias e favelas e, principalmente, sem repetir modelos de representação também amplamente conhecidos.⁶² Uma prova dessa questão está no modo como o filme termina. Os garotos conseguem as garrafas, trocam por picolés, pitinhos e pipas. Enquanto conversam, um deles avista o Seu Antônio, que corre em busca dos meninos após flagrá-los pegando as suas garrafas. Ele avisa aos demais colegas que o senhor se aproxima. Todos correm para longe. O filme termina. Como se vê, não há um final grandiloquente. É como se câmera registrasse aquele curto intervalo do dia desses garotos e, após o registro, suas aventuras e peripécias continuassem para além do registro.

3.2.3.2 – Experiências recorrentes, mas não exclusivas

Há também um outro modo de escolher e se apropriar de sociabilidades e situações que não são exclusivas das periferias. Os filmes analisados nos capítulos anteriores contribuem para o desenvolvimento do debate da segunda gradação anteriormente apresentada. *Aqui fora*, analisado no segundo capítulo, trata da experiência de ter um parente preso, que não é exclusiva do morador de periferia. Podem ser mais recorrente, talvez, mas não exclusiva. Embora o documentário centre as atenções na história de cada uma das depoentes, há, de modo transversal, uma articulação entre as esposas, namoradas e mães que forma uma rede de apoio, assim como há, no caso de uma das entrevistadas, o envolvimento direto por parte da família no sentido de ajudar materialmente o parente encarcerado. Mas o ponto comum entre essas histórias de vida é a dor e a dificuldade para lidar com o ente querido preso, que se reverte, inevitavelmente, numa espécie de prisão ao ar livre para as companheiras e mães que, “aqui fora”, experimentam diariamente a angústia de uma dupla espera: uma de curto prazo, que se refere ao dia de visita e todo o constrangimento que vem a reboque e outra de médio ou longo prazo, a espera pelo futuro em que o parceiro ou filho não estará mais preso. Como diz Dina Di, uma das depoentes: “as mulher dos ladrão, as mulher dos cara, elas se dedicam 100%. Elas chega junto, elas dorme na porta de cadeia, entendeu? Elas são lado a lado até o fim”, sentimento que leva também para

⁶² Sobre esse ponto, são válidos os apontamentos de Bentes (2010, p.57): “A reinvenção da infância e da criança, a reinvenção da ideia de juventude, em muitos desses curtas, desenha essa outra sociabilidade, outras temporalidades: aquele tempo que escorre de horas jogado num sofá diante da TV, comendo ‘besteiras’ ou dormindo, mas também um tempo distendido de brincadeiras fabuladas e inventadas pelas ruas, o tempo ‘ocioso’ das crianças que ainda não estão submetidas a uma produtividade *standard*”.

as letras dos *raps* que compõe: “pode crer, se depender de mim, tamo junto até o fim”. Com exceção de apenas uma personagem que desiste do companheiro preso, os depoimentos reforçam a sensação de uma vida congelada (tanto para os presos, como para seus parentes), à espera de uma liberdade que será o ponto de partida para a construção de novas vivências e sociabilidades, desta vez distante do presídio.

A experiência urbana é também recorrente nessa segunda categoria relacionada às sociabilidades. *Cidade cinza*, analisado anteriormente, sinaliza bem essa questão ao enfatizar sensações e experiências decorrentes da circulação num grande centro urbano. O filme reforça uma sociabilidade às avessas, que isola e afasta pessoas que vivem na mesma cidade. *Moro em São Paulo*, documentário realizado nas oficinas ministradas pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), no Centro de Defesa do Estatuto da Criança e do Adolescente (CEDECA) de Interlagos, permite o debate de experiências e sociabilidades urbanas. Nesse documentário, a posição da imagem é invertida e tudo que se vê está de cabeça para baixo. O filme tem um único depoimento em voz *off* de um morador da cidade que diz logo na abertura: “Moro em São Paulo, aqui tem carro, tem muro, tem rua, tem asfalto, tem prédio, concreto”, enquanto vemos imagens de trânsito, postes, prédios e um intenso barulho dos carros. Vinte e sete segundos após enumerar esses elementos, o depoimento volta, demonstrando que se lembrara de algo, no mesmo instante em que vemos um homem cuidando de um jardim: “ah, tem gente também, tem bicho e planta também, mas isso a gente quase não lembra” (fotograma 25). Passamos a imagens de árvores e de um cachorro que late. Um *close* nos pés de uma pessoa. A voz diz morar na periferia e que lá há “arquitetura, tecnologia e arte”. As imagens subsequentes são de ruas, alguns carros estacionados, casas, fios dos postes de iluminação, um muro com grafite. Por fim, pés descalços no asfalto e a última fala: “eu moro no mundo, no mundo tem tudo isso e muito mais, tem vida, tem morte, tem destruição, tem construção, tem dinheiro, tem guerra, tem violência (pausa), mas também tem resistência”. No momento em que se fala essa última frase, vemos a imagem um muro pichado com a seguinte frase: “sou gente, tenho direitos” (fotograma 26).

fotograma 25

fotograma 26

Por meio de um depoimento, cujas frases são poucas e sintéticas, esse documentário estabelece sua maneira de se relacionar com a cidade. Fragmentado, assim como a experiência urbana, é também o percurso que faz o depoimento. Inicialmente, o depoente diz que mora na cidade de São Paulo e ressalta uma série de características inevitáveis ao trabalho de descrever o que há, materialmente falando, num grande centro urbano. Seu ponto de partida é a imensidão geográfica da metrópole, em que, numa aproximação com *Cidade cinza*, o elemento humano parece não ter muito espaço para a lembrança. A segunda parte do percurso situa o depoente num recorte mais localizado, porém amplo: a periferia. E nesse momento ele se distancia do clichê das referências a um centro urbano para ressaltar aspectos presentes nas periferias que, de modo geral, não são recorrentes nos veículos massivos. Diz ele: “aqui [na periferia] tem arquitetura, tecnologia e arte”. Isso mostra que a experiência particular tende a ser mais reveladora do que a experiência num local de passagem, afinal viadutos, parques e o trânsito integram a cidade e podem promover uma sociabilidade urbana, sem dúvida, mas diferente daquela experimentada em locais onde se travam relações pessoais, afetivas ou profissionais.

Em resumo, o personagem em voz *off* adota como ponto de partida a cidade de São Paulo, em sua totalidade e referências inevitáveis. Posteriormente traça um recorte dessa cidade, ressaltando o que parece conhecer mais de perto, para, no terceiro e último caminho do percurso, desvincular-se do espaço físico para se dirigir ao “mundo” – essa categoria ao mesmo tempo material e abstrata, um lugar onde se experimentam sensações, experiências e, acima de tudo, resistência. Isto é, um mundo cada vez mais de “pernas pro ar”, ratificado em sua opção imagética, cercado por um cotidiano adverso e hostil, no qual não se pode perder de vista a capacidade de, acima de tudo resistir – o que parece ser uma das ferramentas inevitáveis num mundo que impulsiona alguém a pichar num muro a frase anteriormente citada: “sou gente, tenho direitos”.

Nesse caso, Certeau parece resumir a questão: “a atomização do tecido social dá hoje uma pertinência *política* à questão do sujeito”.⁶³

A maneira fragmentada como o personagem do documentário circula pelo espaço – de São Paulo para a periferia e da periferia para o mundo – permite a *Moro em São Paulo* captar a fragmentação do espaço urbano em suas relações e sociabilidades cotidianas, mas sem aderir ao ritmo frenético que caracteriza muitas das experiências de uma grande cidade, pois o que interessa “é uma riqueza em potenciais ou singularidades que equivalem às condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação”⁶⁴ O documentário consegue, ao mesmo tempo, materializar essa fragmentação na imagem e no som e, no espaço de tempo que possui, estabelece longos intervalos contemplativos da paisagem urbana – não por meio de seus cartões-postais, monumentos ou prédios imponentes, e sim pela fiação de um poste, por uma rua sem movimento, com alguns carros estacionados, por um cachorro que late para aquele que passa em seu portão, conferindo-lhe, ainda, um tom lírico, crítico, melancólico (especialmente por conta da música que pontua os três minutos totais do documentário).

Desse modo, o filme corrobora a perspectiva apontada na abertura desse capítulo de que o cotidiano é material, ainda que essa materialidade forneça os subsídios para momentos subjetivos, líricos, talvez. E que a elaboração da vivência cotidiana, atravessada pelo espaço urbano e suas respectivas sociabilidades, é capaz de devolver para imagem e som um misto de descrição e crítica, de posicionamento no mundo frente aos estratagemas que o espaço urbano, em suas multifacetadas combinações e organizações, é capaz de apresentar.

Em Cidade cinza e Moro em São Paulo, o espaço urbano, em sua grandiosidade, não gera o senso de unidade, mas de dispersão e descoberta, vista, em certa medida, como necessária e salutar. A imensidão de uma cidade como São Paulo (*Moro em São Paulo*) ou Belo Horizonte (*Cidade cinza*) impulsiona sensações que oscilam entre o objetivo e subjetivo. Os documentários imprimem uma relação com o espaço urbano que envolve os macroespaços (a capital, por exemplo) e espaços mais localizados, que são próximos aos personagens. Sobre esse último ponto, são inúmeros os filmes que abordam a periferia, um projeto ambicioso, tendo em vista a heterogeneidade de configurações e a amplitude desse termo guarda-chuva, como revelaram as análises do primeiro capítulo.

⁶³ 2008, p. 52.

⁶⁴ Deleuze, 2004, p. 153.

No trabalho de mapear traços recorrentes às sociabilidades escolhidas por diversos documentários, desloco-me, nesse tópico, das análises pormenorizadas da composição estilística e discursiva para comentários mais gerais sobre opções de linguagem e de narrativa. Desse modo, *O lado B da periferia* (2007), *Não é o que é* (2007), *Vida na favela* (2006), *Do lado de K da ponte* (2004) e *A favela é assim* (2003) são todos documentários (realizados nas Oficinas Kinoforum) que se conectam pelo mesmo objetivo: refutar as imagens-clichê dos veículos massivos. Em muitos casos, esses filmes adotam o tom de resposta explícita às imagens que comentei anteriormente. Em outros casos, os filmes recorrem às manifestações artísticas como uma estratégia de se distanciar da barbárie recorrente aos programas vespertinos da televisão aberta. Para isso, utilizam a cultura como uma porta de acesso a uma arena simbólica que desloca o morador de periferia do plano das “classes perigosas” para a esfera da invenção e da criatividade. Assim, o documentário não se torna apenas um registro de ações culturais, mas também uma ferramenta de produção de um espaço social.⁶⁵

Nesses filmes realizados nas Oficinas Kinoforum, a periferia é apreendida em sua totalidade, mesmo que muitos moradores se reportem a ela, em alguns casos, tomando como ponto de partida suas experiências pessoais. Há, no entanto, outros documentários que também abordam a periferia como tema, adotando uma estratégia inversa, ou seja, filmes como *O tempo e o ritmo* (Ação Educativa, 2005) e *Imagens cruzadas* (Imagens Cruzadas, 2005) se apropriam do cotidiano e das impressões de jovens moradores de áreas periféricas de São Paulo e Belém, respectivamente, que fazem curso de formação audiovisual em ONGs. No primeiro caso, um indígena, um morador de Cidade Tiradentes (zona leste de São Paulo) e uma jovem moradora da “parte pobre” do Morumbi (zona oeste de São Paulo) contam suas impressões e relações com a cidade, com a periferia e o interesse pelo audiovisual. A fragmentação dos depoimentos via montagem possibilita aos documentários construir sentidos comuns a partir da fala de diferentes personagens. Já *Imagens cruzadas* ouve quatro grupos de jovens de Belém que participam de oficinas de vídeo. Jovens de realidades diferentes que retratam através de minidocumentários sua visão da cidade.

O que aproxima esses dois documentários não é somente a fragmentação narrativa e imagética que procura articular um discurso complementar a partir de diversos personagens, mas, principalmente, as informações sobre pessoas que moram

⁶⁵ Conforme a perspectiva de Tamblyn (1996), que, em seu estudo sobre a popularização do vídeo, detecta uma aproximação cada vez mais intensa entre cotidiano e produção artística.

nas periferias e de suas relações com o trabalho e a cidade. Em *O tempo e o ritmo*, uma das personagens reflete sobre os contrastes de São Paulo, enquanto outro relata a dificuldade de locomoção na cidade, tendo em vista as grandes distâncias; outro personagem, por sua vez, enfatiza a dificuldade entre fazer o que gosta e ao mesmo tempo garantir a sobrevivência. Nessas falas, os espaços periféricos não são abordados explicitamente, mas por via indireta, quando os depoentes expõem suas opiniões a respeito do descompasso entre os nichos de riqueza e pobreza na cidade ou as deficiências do transporte público (problema recorrente nas periferias, mas não exclusivo a esses espaços). Isso significa que a periferia, como “personagem”, encontra mais representabilidade no relato, nas experiências e nas opiniões das pessoas que lá moram do que quando esses mesmos moradores tentam simplesmente apreendê-la de modo geral. Em outros termos, as periferias se tornam mais complexas e multifacetadas quando vistas a partir de diferentes impressões pessoais. O movimento toma a pessoa como ponto de partida em direção ao espaço, às relações, às sociabilidades, às experiências e à história que preenchem o cotidiano.

Em *Imagens cruzadas*, os quatro grupos selecionados partem da experiência localizada, geralmente se apropriando de algum traço típico da comunidade onde vivem, para assim compor um painel de impressões sobre Belém. Isso indica que a estratégia é falar, sim, de periferia, mas sempre tomando o seu espaço de convivência como um referencial. Mais uma vez, o recorte da sociabilidade mediada pelo espaço urbano se reverte em um discurso latente que solicita do espectador um outro olhar para as periferias. Seja além-túnel ou além-ponte (emblemas da separação entre áreas nobres e periféricas),⁶⁶ os documentários comentados apresentam o tom de resposta direta, que comentei anteriormente como uma nuance recorrente na produção documental periférica, às imagens, discursos e imaginários que enclausuram as periferias e favelas como espaços do perigo, do medo e da insegurança.

Isso aponta para inúmeros caminhos na escolha e delimitação de uma temática, assim como para que os interesses do morador de periferia não se limitam às questões de seu local de moradia. É no mínimo desavisado presumir que o cinema de periferia assume uma posição autorreferente, pois, se a periferia é parte integrante da cidade, ou pelo menos deveria ser vista desse modo, as sociabilidades existentes em outros pontos

⁶⁶ Refiro-me ao túnel Rebouças, no Rio Janeiro, que faz a conexão (e a separação) entre as zonas norte e sul da cidade, assim como a ponte João Dias, símbolo da separação entre os nichos de pobreza e riqueza da zona sul de São Paulo.

da urbe podem despertar a curiosidade dos realizadores periféricos:⁶⁷ o interesse, por exemplo, pela arte, pelo *skate*, pelo carnaval, pelo sexo, pelo espaço urbano. *Cidade cinza* e *Moro em São Paulo* provam que a sociabilidade como tema não precisa se restringir ao local de moradia e que os realizadores do cinema periférico estão conectados com o mundo à sua volta, ainda que uma determinada experiência, específica e particular daquela localidade, venha a servir como mote para a realização de um filme, mas não somente.

3.2.3.3 – Sociabilidades em temas universais

No quesito das sociabilidades, há filmes que transcendem a questão territorial e se mostram interessados em temas considerados “universais” – terceira e última gradação a ser debatida. Nesse sentido, há também uma heterogeneidade de abordagens cuja tentativa de classificação ou listagem se revela apenas como exercício diletante. *Dói mas passa* (Kinoforum, 2005) é um documentário que permite desenvolver esse tópico por centrar as atenções num tema de interesse de muitos: a traição. Na verdade, o filme é sobre o Recanto do Nordeste, um bar mais conhecido como Bar dos Cornos, local que reúne os traídos de diferentes partes da cidade, promovendo uma sociabilidade em torno de uma questão – os cornos que frequentam o bar têm até uma carteira de sócio – que vai além de classe, etnia ou território.

O Bar dos Cornos é, na verdade, o mote para uma bem-humorada discussão sobre diversos aspectos que compõem as relações afetivas. Em seus depoimentos, os entrevistados não só relatam as suas experiências pessoais em trair ou ser traído, mas também debatem os motivos que levam uma pessoa a trair; uma possível definição para traição e o quanto isso pode ser relativo; as diferenças entre o homem e a mulher em relação à traição; seus pontos positivos e negativos.

Mas a abordagem dos temas universais não se restringe às sociabilidades cotidianas. Há, nesse tipo de produção audiovisual, um conjunto de filmes que se movimentam de modo a preencher as lacunas da representação. Antes de entrar nas análises dos filmes que apresentam essa possibilidade, remeto a um episódio ocorrido

⁶⁷ Como evidencia, por exemplo, o documentário *Augusta ao gosto* (Filmagens Periféricas, 2006), que procura retratar o cotidiano da Rua Augusta (que vai do centro de São Paulo e os Jardins) em um dia de feriado.

no encontro anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) em Recife, em 2010, que fornecerá também os subsídios para essa discussão.

Apresentei, nesse congresso, algumas questões presentes no próximo capítulo, referentes às aproximações e distanciamentos entre estética e política no cinema de periferia. Durante o debate, uma das ouvintes me perguntou, espantada, porque a produção audiovisual periférica não faz filmes sobre a classe média, mas apenas sobre seus espaços, pessoas e sociabilidades. Respondi que não se pode esperar uma repetição às avessas da história, isto é, se no passado cineastas de classe média e alta se apropriaram do outro de classe (o sertanejo nordestino ou o favelado urbano), agora, de posse dos bens de produção, o cinema de periferia não têm a obrigação de se voltar também para seu outro de classe. Pretendi, com essa resposta, sinalizar para o abandono das relações dualistas entre documentaristas e seus temas, seus “objetos”. Não soa descabido o fato de o cinema de periferia não abordar questões relacionadas ao seu *outro*, pois, embora tenha me referido ao longo deste trabalho ao conjunto dos filmes como “produção documental periférica”, esse termo não pode ser visto como uma entidade autônoma que age por si só, mas sim como uma produção documental realizada por pessoas com diferentes expectativas, desejos e trajetórias. Então é previsível inclusive que, ao confeccionar documentários, os realizadores queiram retratar seus interesses mais diretos. Daí a heterogeneidade temática e a importância de se analisar filmes cujo tema refere-se diretamente aos espaços periféricos e favelas, bem como o inverso disso.

Quando o aluno de uma oficina ou o integrante de um coletivo de produção constrói uma narrativa carregada de um tom explícito de resposta aos discursos midiáticos, conforme apontado no início desse capítulo, as classes mais abastadas podem não aparecer como tema, mas, de certo modo, é a elas a quem essa narrativa, em certa medida, quer se reportar. Desse modo, o descompasso socioeconômico que estabelece a moldura de *outro* para aquele que lhe é estranho, não encontra, no cinema de periferia, uma localização fixa em seus temas e personagens, mas sim nas opções discursivas, estéticas e representacionais que empreende.

Nessa perspectiva, vários filmes apontam para essa questão. Devido à grande quantidade, seleciono um que possibilita o desenvolvimento desse debate. Ao centrar o foco nas questões de gênero, *Homofobia na escola* (Fábrica de Imagens, 2009) ouve educadores e pessoas envolvidas com as questões LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros) sobre a homofobia no ambiente escolar. São inúmeros os pontos

abordados em relação a esse tema: o despreparo dos professores para lidar com a questão, a educação familiar, o preconceito enraizado e vivenciado no cotidiano, a importância da escola a discussão desse tema junto aos alunos. Enfim, são aspectos que se cruzam e que conferem ao filme muito mais o papel de instigar a discussão, que de fato trazer as respostas prontas. Mas esse aspecto teria sido ainda mais potencializado se o documentário tivesse ouvido os alunos, afinal a homofobia na escola não se dá apenas de professor ou funcionário em relação ao aluno, mas também entre os alunos, como atestam vários depoimentos. Os estudantes ficam restritos, portanto, às falas dos especialistas e a algumas imagens em plano geral ou médio dos corredores, mostrando, somente no plano imagético, a sociabilidade escolar. Há, mais para o final do documentário, uma exceção: três estudantes prestam depoimentos, mas não estudantes “comuns”, e sim multiplicadores do BemFam.⁶⁸ Ou seja, são alunas que já têm um posicionamento e que militam em prol da igualdade entre os gêneros. O discurso delas apresenta basicamente a mesma estrutura, que ressalta a importância do respeito ao próximo, independentemente da orientação sexual.

Mesmo sem o posicionamento dos alunos, o que importa reter desse documentário é o impulso para uma discussão que tem se apresentado como urgente na sociedade brasileira. A homofobia na escola transcende classe, etnia, religião ou território. Longe de ser ponto pacífico, a aceitação das diversas manifestações da sexualidade, como um “tema universal”, aparece na produção documental periférica ressaltando a necessidade de debater temas importantes, mesmo que não haja um vínculo restrito e direto com as questões específicas aos espaços periféricos.

Se, por um lado, é possível reconhecer e identificar em termos temáticos certos traços recorrentes, assim como as opções discursivas de tais documentários (a resposta explícita, implícita ou nenhuma dessas duas possibilidades), por outro essa identificação se torna rarefeita, escapando a uma possível classificação. Isso acontece porque os filmes que escolhem temas além das periferias se movimentam de modo a preencher as lacunas da representação que a produção documental periférica apresenta. Lacuna que não deve ser vista como um demérito, mas, inversamente, como um espaço para que a potencialidade de representações já esperadas (quando se trata de realizadores de periferias e favelas) ceda espaço para a elaboração de uma vivência que usa a imagem

⁶⁸ Sigla da ONG Bem-Estar Familiar no Brasil, voltada para a “promoção da assistência social básica e especial para a defesa e promoção dos direitos sociais, socioambientais, sexuais e reprodutivos, individuais e coletivos, contribuindo para o desenvolvimento social e para a melhoria da saúde” (Fonte: <http://www.grupobemfam.org.br/bemfam>)

documental como inserção no mundo (para utilizar de empréstimo a fala de *Moro em São Paulo* – “eu moro no mundo”), pois fazer imagens é um modo de mudar o imaginário, de propor novas leituras de pessoas, espaços e sociabilidades.

Nesse quesito, a produção de documentários periféricos revela uma heterogeneidade de apropriações e elaborações da vivência, uma diversidade que se materializa no modo como se organiza nos documentários a relação entre imagem, som e discurso. De um filme que aborda explicitamente o tema da periferia a outro que aposta em questões sem vínculo espacial, a produção periférica revela, principalmente por meio dessa última chave, uma recusa aos enquadramentos da representação. Não se trata de privilegiar os filmes que apostam nessa última perspectiva em detrimento de outras, mas de reconhecer a possibilidade de amplitude para a realização audiovisual e para o debate em torno dele. Não é repreensível que um jovem morador de periferias ou favelas, ao realizar seu filme, queira abordar aquilo que diz respeito ao seu local de moradia.

Sendo assim, deve-se destacar o cotidiano como o local da produção e circulação de conhecimentos e significados comuns que, pautado em “situações de interação”,⁶⁹ permite o “surgimento de contradições”,⁷⁰ exigindo dos indivíduos saber lidar com tensões e instabilidades em constantes processos de negociação e mediação. Este conhecimento comum é a fonte primária para as experiências que possibilitam os modos de ser, estar e fazer na vida cotidiana, e por ser sempre um processo em que o “vivido”,⁷¹ como um momento de compartilhamento de sentidos e informações, torna-se imprescindível para a compreensão mais apurada do cotidiano. Com base nesta orientação, os documentários analisados neste capítulo imprimem uma nitidez a essa possibilidade, pois, como salienta Pais, não se pode tomar o cotidiano como uma categoria distanciada das experiências sociais, pois o desafio que se coloca ao pesquisador diante deste tema “é o de conseguir abrir brechas num debate social polimorfo”.⁷² Um dos pilares que sustentam os estudos com foco no cotidiano é exatamente a dificuldade em apreender “o imprevisível, o aleatório, o imprevisto”⁷³ presente nas experiências cotidianas.⁷⁴

⁶⁹ Pais, 2003, p. 15.

⁷⁰ Martins, 2008, p. 56.

⁷¹ Pais, 2003, p. 47; Martins, 2008, p.95.

⁷² Pais, 2003, p. 75.

⁷³ Pais, 2003, p. 81.

⁷⁴ Martins (2008, p. 89) ainda completa: “o cotidiano tende a ser confundido com o banal, com o indefinido, com o que não tem qualidade própria, que não se define a si mesmo como momento histórico qualitativamente único e diferente. E também como o doméstico e o íntimo, como rotineiro e sem

Aderindo à proposta de Pais, ou seja, do cotidiano como “revelador dos processos sociais de transformação da sociedade e de seus conflitos”,⁷⁵ pode-se concluir provisoriamente o debate ressaltando um aspecto mais específico do quadro geral apresentado até agora. Se o cotidiano, como insiste o autor, é fonte de interação, contradição, produção e troca de conhecimento, é válido destacar mais uma vez as materialidades de sua composição. Os documentários analisados no primeiro capítulo, por exemplo, sublinham esse aspecto quando as necessidades diárias forçam o surgimento de redes sociais (tal como ressaltam Telles e Marques); ou quando, a partir de duas creches, as disparidades e contradições de um mesmo bairro vêm à tona, como é possível ver em *Imagens de satélite*; ou ainda quando discursos homogeneizantes tentam ser desfeitos a partir do relato da experiência diária de quem mora nestas localidades, como se vê em *Não é o que é*. Desse modo, é no cotidiano que o ser humano descobre a eficácia das ações políticas.⁷⁶ A incorporação do cotidiano no cinema de periferia se torna, portanto, uma estratégia reveladora de clivagens e assimetrias, capaz de apresentar condições de formação e transformação da política e da história.

história. No entanto, os historiadores querem capturá-lo, fazê-lo objeto de História, para isso, no fundo, destituindo-o de sua historicidade”.

⁷⁵ Pais, 2003, p. 72.

⁷⁶ De acordo com De Certeau (2008, p. 45), “As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas”. Ou, na perspectiva de Stam e Shohat (2006, p. 268), “nos campos de batalha simbólicos dos meios de comunicação de massas, a luta por representação tem correspondência com a esfera política”.

4 – Do distanciamento à aproximação entre estética e política

“No cinema de periferia, a questão estética ainda é inexistente. Nossa preocupação maior é tornar bem claro os nossos posicionamentos a partir dos filmes. Usar o filme como uma ferramenta política. A estética é uma coisa a ser conseguida depois, mais pra frente”.¹ A opinião apresentada nesse depoimento não é isolada, mas recorrente entre diversos realizadores da produção audiovisual periférica com quem conversei ao longo da elaboração desta tese. Os motivos que explicitam o uso do “filme como ferramenta política” já foram, de certo modo, apontados em outras passagens deste trabalho, mas convém agora reuni-los e, ao mesmo tempo, partir dessa citação para problematizar a relação entre política e estética na produção de documentários de periferia – o cerne deste capítulo

Uma vez que os produtos midiáticos (entendidos em sua generalidade, e não somente como a mídia noticiosa) frequentemente constroem imagens e discursos engessados sobre os espaços periféricos, é inevitável que, diante da possibilidade de também articular um ponto de vista, invista-se na rejeição de tais imaginários ou na proposição de outros. Como visto no capítulo anterior, os documentários realizados no início dessa produção, que vai do final dos anos 1990 a aproximadamente o ano de 2004, sinalizam tenazmente para essa perspectiva. Como se verá a seguir, os filmes em análise revelam que a organização estética em função dos posicionamentos discursivos apresenta um efeito de sentido que sugere um aparente distanciamento entre estética e política no

¹ Daniel Fagundes, integrante do Núcleo de Comunicação Alternativa, em 5 de novembro de 2008.

cinema de periferia; bem como, numa chave oposta, tal organização de imagens e sons se reveste de um potente discurso político, gerando não mais um “efeito”, mas uma comprovação de que há uma íntima relação entre estética e política na produção documental periférica.

4.1 – Materializações do ponto de vista político

Embora as temáticas, narrativas e formatos audiovisuais revelem uma heterogeneidade, o que conecta grande parte dos filmes realizados nesse período é a questão apontada na citação que abre esse capítulo, ou seja, a utilização do filme a fim de propor pontos de vista pouco recorrentes na mídia hegemônica sobre moradores e sociabilidades de periferias, subúrbios e favelas. Nesse horizonte, as observações de Comolli complementam a discussão:

os sistemas de representação estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade.²

No *corpus* deste trabalho, predominam documentários orientados para a questão apontada por Comolli e faz-se necessário analisar como esses filmes arquitetam um ponto de vista político – o que não deixa de ser também uma questão estética. Logo, a citação que abre este capítulo é significativa, mas a aderência a ela por completo precisa ser repensada. Essa questão permite a continuidade da discussão sobre os três eixos que organizam os pontos de vista da produção documental periférica debatidos ao longo deste trabalho: estética, cotidiano e política.

4.1.1 – Fotografia como imagem crítica e testemunha

² 2008, p. 99.

Início este debate tomando o documentário *Na real do Real* (Favela Atitude, 2007) como ponto de partida. A questão central desse filme, mais uma vez, é a moradia; mas, distante da proposta de *Taipas da cabeça aos pés*, em que alguns entrevistados relatam o modo precário de habitar e pedem por providências, *Na real do Real* acompanha a retirada de diversas famílias da favela Real Parque, na zona da sul de São Paulo, e a posterior destruição dos barracos. Essa operação é comandada pela polícia, que trava um confronto direto com os moradores que não querem deixar as suas casas. Para a análise que segue, centro as atenções nas opções estilísticas do documentário para debater como elas articulam um posicionamento político sobre esse episódio.

O filme recorre a três recursos principais: (1) depoimentos de pessoas diretamente envolvidas com a questão; (2) imagens das reuniões dos moradores, cujas falas mais inflamadas ou contundentes são selecionadas pela montagem; e (3) imagens estáticas e em movimento em que se vê a ação policial e a consequente reação por parte dos moradores. É nesse último recurso que me detenho a partir de agora.

Os primeiros dois minutos de *Na real do Real* são compostos por uma sucessão de fotografias e imagens em movimento que mostram a ação de despejo e a intervenção da polícia, considerada violenta pelos moradores do local. Na sequência de abertura, ainda com a imagem negra, ouvimos um barulho que remete a pânico e confusão, para, vinte segundos depois, esse som se fundir a uma batida de *rock* sem vocal. Essa sucessão imagética e sonora informa o espectador sobre a questão central do documentário, que prescinde de depoimentos e narrações para apresentar seu tema. No entanto, tal sucessão não se pretende neutra. A articulação entre essas imagens torna evidente, já nos primeiros instantes, o ponto de vista do documentário: ressaltar o quanto o processo de despejo foi invasivo e violento.

Esse posicionamento se confirma ao longo do documentário, quando depoimentos reforçam as imagens e as imagens reforçam os depoimentos, bem como pela seleção de algumas falas durante as reuniões em que os moradores opinam e traçam um plano de ação frente ao ocorrido. Voltarei ao desenvolvimento da narrativa mais adiante. Por ora, é preciso frisar que o uso das fotografias tem um peso vital para a composição dessa atmosfera de revolta e indignação. Elas mostram a truculência da polícia, o desespero das

peçoas, as armas de “efeito moral”, um grupo de policiais atrás de um muro em que, ironicamente, se lê “seja bem-vindo” (fotograma 27), tratores destruindo barracos.

fotograma 27

fotograma 28

Alternadamente, há imagens em movimento, como a de um grupo de moradores que, durante um protesto na avenida que fica em frente à favela, é “tangido” pela polícia com *spray* de pimenta. Há jovens, adultos e crianças, todos são atingidos pelo *spray* (fotograma 28). Essa mesma cena é repetida em câmera lenta e garante o encadeamento dramático do documentário. A seguir, mais fotografias de um amontoado de entulhos no lugar onde antes havia casas. O som é de um grupo que grita: “queremos moradia! queremos moradia!”. Essa sequência termina com uma fotografia de uma das faixas utilizadas durante os protestos em que se lê: “violência policial não silencia o Real” (fotograma 29).

fotograma 29

Essa fotografia é utilizada em outros dois momentos do documentário para marcar, ao mesmo tempo, o posicionamento dos moradores e do filme em relação ao episódio. O primeiro segmento, conforme apontado acima, apresenta o tema e sua questão central. No

segundo, moradores em reunião se organizam para reivindicar a permanência no local e o ressarcimento dos bens perdidos. O terceiro momento é o mais diversificado em seus subtemas e modos de narrá-los: 1) dois moradores traçam o percurso histórico do lugar; 2) depois, há uma espécie de videoclipe em que uma sucessão de fotografias compõe imageticamente o que a letra da música aborda, isto é, a comunidade Real Parque e a especulação imobiliária em torno da região.³ 3) A sequência seguinte torna explícita a disparidade social da região quando o cinegrafista anuncia o seguinte: “agora vocês vão ver o que é o esculacho do real”. Logo, uma tomada de um prédio de luxo localizado ao lado da favela, cujos apartamentos duplex dispõem de três piscinas por apartamento. 4) A seguir, um morador, nas reuniões já citadas, se queixa das medidas paliativas e da truculência da polícia durante a ação de despejo; e, por fim, 5) um aparelho de TV é filmado enquanto exhibe a cobertura do fato. Novamente, pela terceira e última vez, a fotografia com a frase “violência policial não silencia o real” é utilizada.

Essa fotografia pontua o filme por três vezes – aos 2’18’’, voltando aos 4’ e por último aos 7’05’’– e, ao organizar o encadeamento discursivo do documentário, torna-se uma espécie de síntese do posicionamento dos moradores, num giro que a torna também uma “imagem crítica”,⁴ não somente pelo conteúdo que apresenta, mas pela articulação entre passado e futuro. A dimensão crítica dessa imagem reside na relação dialética entre esse dois momentos temporalmente distintos, mas intimamente conectados. Tal argumento, ancorado na reflexão de Didi-Huberman, torna-se útil para pensarmos o papel dessa fotografia em *Na real do Real*, a partir do momento em que se ressalta a importância de uma articulação horizontal, mas não transparente, entre a história e sua interpretação. Afinal, se a história é infinita, como acredita Benjamin, ela apresenta linhas de ruptura e fratura que deixam dissonâncias, restos, vestígios que ganham corpo em imagens que precisam ser investigadas.

O modo como a montagem faz uso dessa fotografia evidencia seu caráter crítico, pois “a imagem dialética é aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante

³ Nas imediações da favela Real Parque, há uma crescente especulação imobiliária. Evidente reflexo é o condomínio Parque Cidade Jardim, que tem um *shopping center* atrelado e cujos apartamentos foram vendidos a partir de R\$ 1,5 milhão na ocasião de seu lançamento (Fonte: *Veja*, 10 de maio de 2006). Há também, próxima à favela, a Ponte Estaiada, considerada o mais recente cartão-postal da cidade.

⁴ Segundo Didi-Huberman (1998, p. 177), “a imagem dialética – como concreção nova, interpretação ‘crítica’ do passado e do presente, sintoma da memória – é exatamente aquilo que produz a história”.

e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois”.⁵ Isoladamente, tal fotografia é capaz de comunicar (especialmente por um certo nível de ambiguidade presente na faixa que aparece na foto) que o “real” pode se referir aos moradores da favela Real Parque, que recorrem ao local de moradia como um núcleo agregador, ou seja, *violência policial não silencia* [os moradores do] *o Real*; mas também que esse mesmo “real” pode ser visto como o agora, a realidade, a situação. No entanto, seu potencial crítico cresce na repetição promovida pela montagem junto aos depoimentos que resgatam a história do lugar, que, num trabalho de reconhecimento e arquivamento, postula uma vibrante existência que se apropria do episódio e fixa um ponto de vista, tornando a imagem também testemunha, vale acrescentar.

Tão importante quanto diagnosticar a dimensão crítica dessa imagem é reconhecer seu caráter de testemunha, pois o vídeo é um “poderoso, acessível e disponível meio que se tornará cada vez mais vital como uma forma de testemunhar os eventos atuais e, portanto, a evidência histórica do futuro”,⁶ escreve Roxana Waterson. A observação da estrutura narrativa do filme permite a apreensão de sua dimensão como testemunha. Vejamos: *Na real do Real* apresenta três principais segmentos: (1) apresentação do tema, (2) reivindicações diante do ocorrido e (3) um passeio na história que relata o tempo em que tudo “era apenas mato” até chegar aos dias de hoje em que impera a especulação imobiliária. Embora os dois minutos iniciais do documentário recorram a fotografias e a imagens em movimento da ação de despejo, isso não o reduz a um mero registro factual.

Ao contrário, ele recorre ao passado da favela Real Parque para assim fornecer os subsídios que permitam o entendimento desse fato. Desse modo, o documentário como testemunha possibilita o não esquecimento de injustiças e contribui para interpretações do processo histórico pelo qual passa a favela. Ao materializar em imagens e sons agruras sociais, documentários como *Na real do Real* funcionam não apenas como um “arquivo do sofrimento”,⁷ mas acenam para a emergência da reflexão e da ação que recusam a dimensão

⁵ Didi-Huberman, 1998, p. 177.

⁶ Waterson, 2007, p. 52. No original: “video is a powerful, accessible and affordable that will become more and more vital as form of witnessing current events and therefore of future historical evidence”.

⁷ Sarkar e Walker, 2010, p. 3-4.

humana de vítima e apostam na testemunha como integrante de um atenuado projeto político e histórico.⁸

Para avançar na discussão, é preciso agora apreender como se arquiteta o posicionamento político do documentário. Conforme apontei no início dessa análise, há em *Na real do Real* uma diversidade no manejo dos materiais visuais e sonoros: fotografias, imagens em movimento da ação policial e da reação dos moradores, tomadas de reuniões, depoimentos sobre o passado e o presente, assim como pequenos videoclipes encaixados na narrativa. O que prevalece é um encadeamento linear dessa multiplicidade imagético-sonora em vez de sua manipulação, subversão ou “tratamento criativo”, pois não se pode confundir diversidade de materiais com inquietação estética. Essa opção, segundo Corner, tem sido levantada por críticos como uma estratégia recorrente em muitos documentários para “escapar do legado do ‘realismo’, cada vez mais visto como uma desvantagem para o desenvolvimento de seu estatuto conceitual e discursivo”.⁹

Nesse documentário, a experimentação estética cede espaço para a demarcação de um posicionamento político cujo alicerce é o investimento no trabalho coletivo para delinear direitos individuais de cada cidadão. Essa é, inclusive, a noção de política apresentada por Bauman, que, como conceito mutável, deve “libertar os indivíduos para capacitá-los a traçar, individual e coletivamente, seus próprios limites individuais e coletivos”.¹⁰ A questão cardeal, segundo o autor, é que os caminhos para se trilhar essa liberdade estão cada vez mais obstruídos. Nas tomadas das reuniões, uma moradora diz que “a questão do Real Parque inteiro é a questão de outras favelas, então se todas essas favelas conseguirem se organizar de uma forma pra ir contra ao que está acontecendo com a gente, a luta vai ficar mais forte”. Outro morador ressalta as estratégias utilizadas pelo poder público para minimizar as reivindicações: “vamos agir com coerência e firmeza, porque

⁸ De acordo com Sarkar e Walker (2010, p. 4), “ênfatar a vítima, mesmo do ponto de vista compreensivo, é desconsiderar a desenvoltura de uma sobrevivência resoluta, transformando-a em infeliz fantoche de manobras geopolíticas filantrópicas, o testemunho é uma das expressões mais tenazes de um desejo de superar as adversidades para continuar vivendo, para assegurar o futuro de uma comunidade”. No original: “Whereas to stress victimhood even from an empathetic perspective is to disregard survivors’ resolute resourcefulness, turning them into hapless pawns of geopolitical maneuvers doubling as philanthropy, testimony is one of the most tenacious expressions of a desire to overcome adversity, to keep on living, to secure the future of a community”.

⁹ 2006, p. 188. No original: “I looked at how increased self-awareness and intertextuality had frequently been urged by critical commentators as just about the only way for documentary to escape the legacy of ‘realism’, increasingly seen as a handicap to its conceptual and discursive status and development”.

¹⁰ Bauman, 2000, p. 12.

uma coisa é chegar aqui e falar bonito, chegar no plenário e falar bonito pra toda a população. Outra coisa eu quero ver todo mundo lá botando o pé na lama. Pra ver o que é nossos problemas”. Há diversas falas, mas todas reforçam a necessidade de organização coletiva para reduzir o ônus provocado pela desapropriação. Esse conjunto de depoimentos aponta para a importância de a política se reinventar frente às novas demandas que cada momento histórico apresenta. *Na real do Real* articula esse discurso político ao fazer uso de depoimentos, imagens e música, cuja montagem evidencia o potencial crítico e de testemunha de suas imagens, em especial da fotografia que pontua todo o filme.

Esse significativo peso em relação às demarcações políticas se dá muito provavelmente porque o documentário foi feito no calor da hora. O episódio ocorreu em 11 de dezembro de 2007. O filme ficou pronto em fevereiro de 2008. Esse aspecto conduz *Na real do Real* a uma bifurcação: um registro crítico e testemunha de uma situação que viola direitos humanos, o que pode conduzir à urgência para um encadeamento lógico para imagens, sons e falas coletadas; mas, ao mesmo tempo, o mesmo calor da hora pode incorrer na parcialidade, uma vez que representantes da polícia e a da prefeitura não foram ouvidos. No entanto, se o documentário testemunha e denuncia uma ação violenta, não soa estranho que tais representantes fiquem de fora. Pelo modo como a montagem articula o mesmo discurso, só que recorrendo a diferentes materiais, documentários como *Na real do Real* indicam que há uma preocupação evidente com a materialização de questões políticas nesse tipo de produção audiovisual. Em outros termos, a própria organização dos materiais imagéticos e sonoros sugere que há uma espécie de separação entre estética e política nesse tipo de produção audiovisual, especialmente quando sua organização aponta para um forte discurso político via imagem e som. O foco da discussão se concentra, portanto, no *efeito* discursivo que tais opções estilísticas apresentam. Debati essa possibilidade a partir do uso, principalmente, de uma fotografia. Para continuar testando essa hipótese, encaminho o olhar para outros recursos imagético-sonoros.

4.1.2 – Depoimentos: queixa e proposição

Apreender esse suposto distanciamento requer verificar como os documentários corporificam essa questão diante de situações não factuais (ainda que o factual seja

decorrente da história). Refiro-me à reação aos imaginários fixos sobre os espaços periféricos e aos posicionamentos dos grupos realizadores sobre as dinâmicas de produção e exibição dos filmes realizados por moradores de periferia. Sobre esse ponto, recorro ao documentário *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto e Filmagens Periféricas, 2004). Para entender as encarnações e desdobramentos dos discursos políticos da produção documental periférica, priorizo a análise dos enunciados dos entrevistados em *Improvise!*.

Os depoimentos desse documentário abordam basicamente dois temas: a questão racial e os discursos fossilizados sobre a periferia frequentemente veiculados pelos meios de comunicação. A observação do conjunto de falas permite a identificação de outros subtemas agrupados debaixo desses dois pontos centrais. O eixo que organiza tais temáticas é a experiência periférica – pessoal ou geral – sempre atravessada pela história. Tal experiência ganha corpo com o depoimento de Kelly Regina Alves, que, ao falar do primeiro filme que realizou em uma oficina de audiovisual, quis levantar a discussão sobre o lugar do negro na sociedade brasileira: no passado, nas senzalas; no presente, nas periferias, subúrbios e favelas. Do um alto do morro, de onde se vê a imensidão de um conjunto habitacional, mas também uma favela, Endrigo Moraes, compositor do bairro de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, aponta: “isso aqui é a verdade!”.

Esses contextos mais amplos ressaltados por esses depoimentos estão notadamente presentes no cotidiano dos moradores das periferias e se refletem em situações mais específicas, como a de um músico que se vê obrigado a vender seus instrumentos para conseguir comprar uma moto, para em seguida trabalhar como motoboy, economizar algum dinheiro e reaver seus instrumentos, conforme explica em *Improvise!*. Logo, esse discurso não se apresenta estratosférico, mas materializado particularmente nas dinâmicas cotidianas de cada um dos moradores que prestam depoimento.

A questão não se restringe à carência material, mas abrange também as experiências de vida, como ressalta uma moça: “você nunca viveram na mesma realidade pra entender de verdade, vocês não passaram por isso, não é a experiência de vida de vocês, vocês estão apenas escutando e entendendo, (pausa) só”. Apesar de não explicitar o assunto a que se refere, é possível supor que “você não passaram por isso” faça menção não somente às condições adversas de sobrevivência, mas também aos estigmas por que passam os moradores de áreas periféricas. A experiência empírica de ser pobre e moradora de periferia

demarca uma nítida separação entre o documentarista (ou o público, uma vez que seu “recado” pode se dirigir não somente a Reinaldo, que faz a câmera, mas a quem estiver assistindo) e a depoente, que passa a ocupar um lugar autêntico de fala. Essa demarcação de fronteiras não deixa de ser legítima, pois confere às classes populares a possibilidade de relatar diretamente seus posicionamentos e experiências.

No entanto, esse tipo de postura pode abrir um precedente em que o morador de periferia passa a ocupar um estrato superior em decorrência de sua experiência empírica frente às adversidades. Ou seja, desautorizar qualquer sujeito externo a debater situações, contextos e problemáticas que se referem às periferias é um modo de restringir o debate plural, que, nesse caso, só seria legítimo se acontecesse entre iguais. O discurso da experiência empírica funciona como uma espécie de escudo contra qualquer opinião que, vinda “de fora”, não está apta a discutir ou confrontar os posicionamentos dos “de dentro”. Essa perspectiva solapa a emergência de uma possível diversidade de pontos de vista – aspecto imprescindível para a constituição da esfera política –, tornando o debate circular e homogêneo. O encontro de diferentes posicionamentos é saudável para o fortalecimento do debate e da arena política. Há política porque há dissensos, percalços e interrupções entre os grupos. Ou, nos termos de Rancière, o “desentendimento”¹¹ é uma peça-chave para se pensar o funcionamento da política, que, diante da emergência de movimentos sociais, deveria permitir ao povo a possibilidade de “apropriar-se da qualidade comum como qualidade própria”.¹²

Outra faceta desse debate se refere à necessidade de estabelecer um lugar de fala (ainda que esse lugar possa dar margem para posições hierarquizantes), que acontece pelo desejo de fixar uma posição que se distancie daquela já recorrente e redutora, que não deixa de ser também consequência de séculos de exclusão e da má distribuição dos serviços básicos. Essas falas indicam, portanto, que a periferia se tornou o depósito daquilo que o centro não quis.

¹¹ Ao tomar os documentários periféricos e seus realizadores como eixos dessa discussão, o encaminhamento proposto por Rancière (1996, p. 40) torna-se elucidativo: “existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada”.

¹² Rancière, 1996, p. 24.

Nessa perspectiva, é inevitável a crítica à televisão, cuja programação costuma colocar o bairro de Cidade Tiradentes com uma certa frequência no *Cidade alerta*¹³, mas nunca em outros noticiários, como ressalta o depoimento do compositor Endrigo. Além da queixa diante desse recorte, há também outras falas que analisam o funcionamento da TV de modo mais abrangente: “a televisão usa o vídeo para isolar o povo”. Ou, em relação à questão racial e aos meios, Kelly faz o seguinte questionamento: “quando a gente compara a *Raça* e a *Veja*, eu me pergunto por que tem que ter revista para negro? Por que tem que ter a revista do branco?”. Ainda no mesmo assunto, outra depoente aborda o tema por outro ângulo: “tem que ter cada vez mais mídia para o povo preto, que referencial eu vou ter na Angélica?”. A experiência periférica tem se revelado uma espécie de selo que autentica negativamente tais espaços e suas respectivas sociabilidades – ao menos essa é a perspectiva reforçada pelos meios de comunicação, segundo o conjunto de depoimentos. Mas esse mesmo grupo de falas não se contenta apenas com a queixa e propõe alternativas que se distanciam de uma representação parcial. Há, nessa direção, uma reivindicação para que haja cada vez mais “coisas para o povo preto”, assim como o estímulo a uma produção cultural local, que possa ser produzida e consumida na própria comunidade, conforme defende um dos entrevistados que aproveita o ensejo para mostrar os fanzines que produz com moradores do bairro. Essa dupla proposição, no entanto, esbarra no precário acesso aos meios de produção e distribuição dos bens culturais produzidos no lugar, especialmente as peças audiovisuais. Tanto Endrigo quanto Tio Pac (integrante do Filmagens Periféricas) ressaltam em seus depoimentos a dificuldade de produção, assim como o escasso acesso aos filmes por parte dos moradores do bairro, que, com exceção de amigos e familiares dos realizadores, acabam não assistindo ao que é feito em Cidade Tiradentes. Ambos ressaltam que, apesar de a produção ser periférica, quem tem acesso a ela, majoritariamente, é a classe média.

Os depoimentos de *Improvise!* estabelecem, assim, uma conexão entre quatro elementos: história, mídia, representação e produção cultural (sequência que não é necessariamente construída pelo documentário; a apresentação, aqui, em quatro blocos tem

¹³ Programa jornalístico policial, exibido pela TV Record entre 1995 e 2005, cujas reportagens priorizavam questões relacionadas à criminalidade e à violência urbana.

o intuito de facilitar a análise).¹⁴ O que importa reter desses posicionamentos é um encaminhamento de proposições e ações transformadoras que tomam a arte como baliza. Por meio da música, do audiovisual, da literatura ou das artes visuais, moradores de periferias promovem um nítido deslocamento das ações políticas da esfera partidária (que se configura como a sua materialidade mais literal e imediata) para o campo artístico, reconfigurando práticas e discursos que são fortemente marcados por conjunturas ideológicas e representacionais – um projeto essencialmente político atento aos anseios dos moradores dos espaços periféricos. Em outros termos, a partir do momento em que os poderes políticos demonstram ineficácia e fracasso diante da promoção de bens materiais e simbólicos aos seus cidadãos, esses novos sujeitos do discurso ativam a esfera da “subpolítica”,¹⁵ ou seja, novos ordenamentos e organizações para atender, ainda que parcial e precariamente, as demandas sociais e culturais negligenciadas pelos poderes estatais e hegemônicos. A ideia de subpolítica não implica uma demarcação hierárquica entre os campos políticos (que, a princípio, o sufixo “sub” poderia fazer supor). Ela se configura como um fenômeno empreendido por cidadãos comuns, que se mostram ativos e dispostos para propor ideais e ações, tornando a subpolítica uma referência útil para pensarmos os estratagemas apresentados pelos documentários em análise.

Os depoimentos de *Improvise!* rejeitam a representação parcial sobre as periferias e se revestem de um discurso político, como ação e proposição. Essa característica é mais facilmente percebida por meio das análises dos enunciados, conforme ressaltai anteriormente. Mas as opções estéticas desse documentário ajudam a compor essa nuance ao recorrer basicamente a closes ou planos-americano dos depoentes. Nas dez falas anteriormente citadas, os entrevistados aparecem apenas nesses dois tipos de enquadramento – uma opção bastante formal diante das possibilidades da câmera. Porém,

¹⁴ Só para citar alguns exemplos, a crítica aos meios de comunicação ocorre em vários momentos: aos 5’36”, uma depoente reivindica a existência de mídias destinadas à população negra, tendo em vista a escassa presença de negros nos produtos midiáticos; em outro momento, aos 8’13”, Kelly reconhece a criminalidade existente nas periferias, e exatamente por esse motivo, chama a atenção para a mudança de enfoque; mais para o final do documentário, aos 15’58”, um depoente questiona as intenções da mídia em relação ao público, que pode tanto informar quanto isolar.

¹⁵ De acordo com Ulrich Beck (1997, p. 35-36), “subpolítica significa moldar a sociedade de baixo para cima. Nesse processo, os indivíduos que estavam envolvidos na tecnificação essencial e no processo de industrialização: os cidadãos, a esfera pública, os movimentos sociais, os grupos especializados, os trabalhadores no local de trabalho; há até mesmo oportunidades para os indivíduos corajosos “moverem montanhas” nos centros estratégicos de desenvolvimento”.

ela torna o enunciado o centro das atenções, uma vez que não há uma organização imagética que poderia “desviar” o foco do espectador em relação ao que se fala – travelling, plongée, contra-plongée, voz *over* associada a outras imagens, talvez.

Esse aspecto é reforçado nos depoimentos, em que os entrevistados em vez de olharem para o documentarista, dirigem-se diretamente para a câmera, cientes do potencial desse “aparelho”, eles encurtam a distância que o separa do espectador. Nesse caso, a pessoa captada em close ou plano-americano é reduzida à potência do seu discurso, o que não se constitui automaticamente como um ponto desfavorável, pois tudo vai depender das intenções do documentarista em relação ao conjunto de falas que colhe durante a filmagem. Essa discussão confirma novamente uma certa tendência no cinema de periferia de, ao construir discursos imagéticos e sonoros, concentrar o foco nas questões políticas, ainda que essa estratégia não deixe de ser também estética. Daí a identificação desse aparente distanciamento entre política e estética. Os recursos, dentro dessa perspectiva, é que podem variar, pois se em *Na real do Real* uma fotografia faz a costura da articulação política, em *Improvise!* essa mesma intenção ocorre por meio dos depoimentos selecionados. Esses dois documentários se concentram, respectivamente, numa questão factual (o flagrante da ação de despejo) e em outra perene (as representações engessadas sobre as periferias e favelas), evidenciando um articulado posicionamento político em relação às questões que elegem.

4.1.3 – A política entre enunciados e encenações

Para continuar o debate, é importante não apenas analisar os discursos dos filmes em relação às questões que lhes são próximas, mas também efetuar uma autoanálise do cinema de periferia. O documentário que permite o desenvolvimento dessa prerrogativa é *Videolência*. Analisado no segundo capítulo em seu posicionamento em relação à televisão, para a discussão de agora centro as atenções em seus primeiros 31 minutos – segmento em que o filme mostra os grupos envolvidos com a produção e a exibição de filmes em localidades periféricas.¹⁶ Na medida em que os depoimentos relatam o surgimento dos

¹⁶ Representantes dos seguintes grupos prestam depoimentos: Cinebecos (SP), Filmagens Periféricas (SP), Cinescadão (SP), Artemanha (BA) e Cinema Nosso (RJ). A exceção fica por conta da Brigada Audiovisual Via Campesina, destina à produção audiovisual do Movimento dos Sem-terra (MST).

coletivos, outras temáticas envolvendo as dinâmicas de funcionamento de tais grupos entram em discussão.

Tendo em vista a grande quantidade de falas, identificarei os temas centrais para o desenvolvimento da análise. Passado o momento de apresentação e histórico dos grupos, os depoimentos se articulam em torno dos seguintes tópicos: 1) profissionalização dos coletivos, de modo a garantir a sobrevivência a partir do audiovisual; 2) acesso e gestão de recursos; 3) relacionamentos com o mercado e com as grandes corporações midiáticas; 4) imagens, representações e definições de periferia.

Diante da grande quantidade de falas (16 ao todo), faço menção a algumas delas a fim de evitar uma descrição exaustiva. O envolvimento com a prática audiovisual devolve para os realizadores periféricos uma série de questionamentos. O primeiro deles diz respeito à profissionalização e à sobrevivência a partir do audiovisual. Montanha, do Filmagens Periféricas, indaga como conseguir uma renda com “filmagens”, sem perder de vista as marcas autorais do Coletivo. Essa questão acena para outras nuances do debate, como a gestão de recursos. Como aponta Alex, do Cinema Nosso, uma série de profissionais da área usa as leis para fazer filmes de apelo popular e, mesmo com toda a produção paga, cobram ingresso. Já Flávio, do Cinescadão, ressalta que, apesar dos incentivos para a criação de um circuito de exibição popular, a expansão do audiovisual nas periferias vincula-se a um circuito anterior de exibição (mais à frente, Rogério Pixote fala que quem está levando o cinema para a periferia é, de fato, o Cinemark – referindo-se ao grupo exibidor), dificultando o surgimento de novos.

A relação com grandes empresas (midiáticas ou não) também é ressaltada. Jaco, do Coletivo Artemanha, conta que uma indústria que vinha destruindo os manguezais de sua cidade, devido à criação de camarão em cativeiro, chegou a oferecer R\$ 1 milhão de reais para que o grupo passasse a produzir vídeos para ela. O coletivo recusou a proposta e a cidade, segundo Jaco, ficou em polvorosa. Em seu argumento: “como que eu passo 15 anos da minha vida toda falando que a Aracruz [a empresa que fez a proposta] é uma merda, que ela está destruindo a cidade e depois eu topo a proposta dela? Com R\$ 1 milhão aqui, é pra destruir o grupo, pra acabar com o grupo”. Na sequência, Flávio argumenta que as emissoras de televisão “não têm interesse no nosso trabalho”, ressaltando o hiato existente entre os circuitos alternativos e hegemônicos.

Diante desse conjunto de falas, é significativo o tom de complementaridade a fim de estabelecer um ponto de vista sobre cada tópico abordado. A estratégia, nesse caso, seleciona depoimentos que comungam mais ou menos da mesma opinião para compor um único posicionamento, como, por exemplo, no tópico referente à profissionalização e à captação de recursos. Essa convergência de opiniões aciona seu viés político quando não abstrai a coletividade em benefício de uma individualidade e quando articula um discurso contra as barreiras aos meios de produção e à democracia; quando procura unir forças contra a redução do estigma, acionando visibilidades por meio de diferenças e hibridismos. Em resumo, o ponto de vista político os coloca em cena como mediadores e produtores de posicionamentos críticos sobre questões de ordem cultural, social ou econômica que interferem diretamente em suas vidas, revelando, ainda, que a aproximação entre documentário e política fortalece ambos os lados.

Prevalece, assim, a reunião de depoimentos que funcionam como peças de um mesmo ponto de vista; no entanto, há divergências quando os depoentes falam sobre as definições e representações das periferias. Montanha afirma que elas são, sim, “quilombos remanescentes” espalhados por diversas cidades brasileiras. Já Luciana, do Cine Becos e Vielhas, aponta para a necessidade de um olhar mais amplo, em que “a periferia é polivalente, dependendo da boca de quem ela está, ela vai ter um significado”, ou seja, o ponto de vista determina o objeto. Esse movimento atende à prerrogativa de Zimmermann, quando sublinha a importância de “repensar como pensamos o documentário independente: como uma prática metacrítica, ele também produz histórias como formas de um agenciamento histórico”.¹⁷

Embora tenha ressaltado a organização tópica desse trecho com base nos depoimentos, a demarcação do discurso político de *Videolência* não se dá unicamente por intermédio das falas. O documentário é pontuado por uma série de encenações que introduzem o tema a ser debatido. Nesses 31 minutos iniciais, são três: a primeira é a sequência de abertura. De cima de uma laje, Daniel Fagundes e Diego Soares, integrantes do NCA, debatem qual o melhor posicionamento para a câmera que fará as imagens da localidade. De um contra-plongée, vemos as pernas, os pés (tênis) e os equipamentos dos

¹⁷ 2000, p. XVIII. No original: “we need to rethink how we think about independent documentary: while functioning as a metacritical practice, it also produces histories as forms historical agency”.

rapazes. Na sequência, a câmera que eles operaram capta a imensidão da periferia onde se encontram. Essa passagem informa ao espectador quem são e onde moram os realizadores. A seguir, os integrantes dos coletivos contam como se deu o surgimento de cada um deles.

Nessa primeira encenação, enquanto debatem o posicionamento da câmera, Daniel e Diego discutem sobre um modo mais econômico de fazer as imagens, sem gastar muitas fitas. Esta passagem introduz uma das questões que será levantada logo mais, relativa à verba necessária para manter os coletivos de produção. Essas imagens parecem ter sido captadas por uma câmera que permaneceu acidentalmente ligada, registrando a ação. Esse “acidente imagético” estabelece uma conexão com o que os rapazes conversam. Enquanto Daniel prepara o tripé para posicionar a câmera, percebe que a mesma estava ligada, queixando-se com o amigo do desperdício de fitas. Há, portanto, uma espécie de metalinguagem que se constitui pelo uso de imagem e texto, de modo a conferir o efeito desejado.

Depois que todos relatam sua trajetória de formação, a segunda “introdução” é toda composta pela imagem de uma câmera subjetiva que passeia por becos e vielas de um bairro de periferia, mostrando mais de perto o local. Alternadamente, imagens de um grupo tocando um samba que em voz *over* pontua toda a sequência. A letra relata o dia em que um trabalhador resolveu faltar ao trabalho, fazendo-o refletir sobre a relação patrão e empregado. Nesse caso, outras opções imagéticas e sonoras – a câmera na mão e a música em *over* – introduzem os temas dos depoimentos a seguir: a profissionalização, a gestão de recursos e os posicionamentos em relação aos conglomerados midiáticos. Terminado esse segmento, na terceira encenação, crianças brincam de polícia e ladrão, resgatando diálogos e a *mise en scène* dos filmes *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Ao término, os depoimentos abordam definições e representações dos espaços periféricos.

Além de servirem como uma espécie de introdução do tema a seguir, essas encenações estabelecem uma aproximação direta com as questões políticas anteriormente ressaltadas. Elas não funcionam apenas como reflexo transparente da questão que virá, mas tornam evidente que priorizar o posicionamento político é importante, embora isso não signifique anular as experimentações com a narrativa, as imagens e os sons. Como um experimento narrativo, as encenações delineiam mais facilmente os posicionamentos políticos dos discursos dos entrevistados. Em outros termos, fazer essa demarcação é

importante, mas manejar a narrativa com música, diálogos de filmes, câmera na mão e subjetiva e imagens de uma câmera que permaneceu acidentalmente ligada sinaliza que a experimentação da narrativa se dá por um efeito estético.

Utilizar o depoimento como um modo de demarcar posições políticas faz *Videolência* se aproximar de documentários anteriormente analisados, especialmente a *Improvise!*, em que essa aposta é mais evidente do que em *Na real do Real*. Ao mesmo tempo, quando utiliza esse recurso para introduzir a temática que virá, o documentário promove um ligeiro afastamento em relação a esses dois filmes, pois essa opção revela uma experimentação narrativa. A apresentação do próximo tópico não se dá por meio de depoimentos ou imagens isoladamente, mas sim por encenações que são “acidentalmente” flagradas, acionando, conseqüentemente, o eterno debate sobre as fronteiras entre ficção e documentário.

A análise desses três filmes revela que a necessidade de construir um discurso político se torna uma questão cardeal que orienta opções narrativas e estéticas no cinema de periferia. A partir de três conjunturas distintas em seu modo de apresentação e interpretação – o flagrante factual da ação de despejo, a discussão em torno das representações sobre os espaços periféricos via meios de comunicação e a autoanálise dos grupos e coletivos –, esses três documentários evidenciam que o político (ou a subpolítica, conforme Beck) só tem força no plano das ações cotidianas, pois são elas que geram demandas sobre contextos e situações que, a princípio, não foram planejadas ou pensadas para o empreendimento da discussão.

Essa perspectiva desloca a política de uma esfera meramente conceitual para a arena da práxis, uma reivindicação feita por Foucault em suas análises da organização e funcionamento das estruturas políticas corporificadas em instituições ou sistemas de pensamento. Nas palavras do autor: “jamais procurei analisar seja lá o que for do ponto de vista da política: mas sempre interrogar a política sobre o que ela tinha a dizer a respeito dos problemas com os quais ela se confrontava”¹⁸.

Esse aspecto é importante para o debate sobre o ponto de vista político no cinema de periferia porque há nele dois aspectos centrais: o acesso aos meios de produção e a

¹⁸ Foucault, 2006b, p. 229. Mais adiante, o autor completará que o importante é a “pluralidade das questões dirigidas à política, e não reinscrição do questionamento no quadro de uma doutrina política” (2006b, p. 230).

necessidade de falar,¹⁹ de pôr em evidência imagens e discursos que dificilmente conseguiriam espaço na mídia hegemônica. Trata-se, então, da demarcação de um discurso político previamente articulado que utiliza o filme como meio de difusão. Mas, distante de uma politização da arte – o cinema a serviço de regimes de direita ou esquerda, ou como ferramenta de luta contra regimes ditatoriais²⁰ –, há uma estetização da política capaz de provocar contradições pessoais e coletivas, de instigar a consciência e a imaginação transformadora dos aspectos mais cotidianos, produzindo interlocutores e não apenas espectadores.

Mais do que enxergar um cinema político pela ótica da revolução ou do atendimento aos ideais de um tipo de regime, interessa-me tomar o questionamento presente no final do estudo de Furhammar e Isaksson sobre a relação entre cinema e política: “são as intenções ou os efeitos que fazem de um filme ato político, e até que ponto isso depende de fatores externos como o modo da platéia encará-lo, as análises dos críticos ou julgamento da posteridade. Como, então, descobrir que implicações podem ser autenticamente encontradas num filme?”.²¹ Apontei anteriormente duas possibilidades de materializações para a relação entre cinema e política – atender às necessidades de regimes totalitários ou das revoluções. Não quero com isso desmerecê-las ou sugerir que sua importância reside apenas no passado, afinal, ainda vivemos sob a égide de regimes totalitários e diversos grupos ainda lutam contra tais regimes, mesmo que em menor proporção em relação aos últimos 40 anos. Porém, diante do cenário contemporâneo atual, para avançar no debate é

¹⁹ Nessa direção, a produção documental periférica começa a se distanciar ou a minimizar um movimento, ainda que o raio de alcance seja limitado, identificado por Foucault (2010, p. 370): “creio que é preciso dar-se conta de que, muito frequentemente, são os governos que falam, só podem e só querem falar. A experiência mostra que se pode e se deve recusar o papel teatral da pura e simples indignação que nos propõem”.

²⁰ O cinema como uma ferramenta para denunciar injustiças e fissuras sociais foi fortemente defendido pelo documentarista Santiago Alvarez. Em um texto de 1968 intitulado *Arte y compromiso*, o cineasta argumenta que as artes e, em especial o cinema, devem ser utilizadas como “armas de combate” (Alvarez, 2003, p. 458) frente às misérias do mundo, servindo também para “contribuir para o desenvolvimento cultural do seu povo” (Idem). Esse posicionamento espalhou-se pela América Latina ao longo das décadas de 60 e 70, segundo a análise de Chanan (1990), que investiga as composições discursivas de documentários realizados em Cuba, Argentina, México, Colômbia e Brasil nesse período. Numa outra chave, o estudo de Furhammar e Isaksson (1976) toma como *corpus* um conjunto de filmes realizados principalmente na primeira metade do século XX (em sua grande maioria de propaganda política de regimes de esquerda ou de direita) para verificar os vínculos entre cinema e política, que, neste caso, se dá mais por uma questão temática que discursiva. Ao centrar as atenções em filmes hollywoodianos feitos entre os anos 60 e 70, Ryan e Kellner (1988) também investigam as demandas entre cinema e política, esgarçando a própria noção de política ao debaterem temas correlatos como ideologia, representação, guerra, sexualidade, raça e classe.

²¹ Furhammar e Isaksson, 1976, p. 222.

preciso visualizar outras materializações para essa relação. A coexistência entre diversos panoramas reforça a necessidade de um olhar cauteloso para o vínculo entre cinema e política.

A partir da maneira como se relacionam com a temática escolhida, os filmes comentados acima materializam seus posicionamentos basicamente por meio de depoimentos e entrevistas, em que o potencial das imagens e sons e suas respectivas experimentações permanecem em segundo plano ou, como se vê em *Videolência*, são levemente ensaiados, confirmando a hipótese de que tais opções estilísticas geram um efeito de distanciamento entre política e estética nesse tipo de produção audiovisual. O aparente vínculo frágil entre estética e política estabelecido por *Videolência* acena para a importância de conferir detalhadamente os meandros que compõem essa relação, de modo a perceber se é possível sair da chave do distanciamento para a da aproximação entre essas duas esferas.

4.2 – A estética como estímulo ao ponto de vista político

Ao corroborar a perspectiva de que “imagens são políticas, política é mídia e as novas políticas são imagem/mídia”,²² mais importante que se ater a um jogo de palavras, é perceber sua estrutura e modos de funcionamento. Sendo assim proponho verificar a composição, a organização e as funções dessas imagens presentes na citação. Reformulando: o que pode uma imagem política? Antes de responder a essa questão, deve-se destacar que a noção de política aqui adotada se refere a uma ação integrada às ações cotidianas em que pesa a constatação de práticas e sistemas de pensamento. Daí, conforme apontado anteriormente, a necessidade de recorrer a duas matrizes na esteira da delimitação teórica: uma, sociológica (Bauman, Beck), que pensa o político integrado ao funcionamento social, atravessado por uma relação dual entre Estado e sociedade civil; e uma outra filosófica (Foucault, Rancière), em que a política molda-se em função dos contextos sócio-históricos, tornando-se uma ferramenta propositiva e problematizadora. O modo como se articulam esses postulados indica que o potencial político de uma imagem surge no

²² Zimmermann, 2000, p. XVI. No original: “Images are politics, politics are media, and the new politics are image/media”.

momento em que situações e problemáticas devolvem para ela os sentidos que lhes são posteriormente atribuídos.

4.2.1 – A imagem intolerável

Dentro dessa perspectiva, surgiu o documentário *Julgamento* (Laboratório Cítrico, 2008). Com uma câmera e um tripé, Diego Bion, seu realizador, decidiu ir ao julgamento dos policiais envolvidos na chacina que vitimou trinta pessoas, em 30 de março de 2005, nos municípios de Nova Iguaçu e Queimados, região metropolitana do Rio de Janeiro. Com a presença significativa de profissionais da imprensa cobrindo o episódio, os corredores do tribunal se tornaram o ponto de concentração de jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas que aguardavam os familiares das vítimas saírem da sala onde ocorria o julgamento. O intenso assédio da imprensa fez Bion perceber, naquele momento, o potencial de um filme. Sendo assim, decidiu registrar o trabalho da mídia.²³ Esse é, portanto, o material bruto no qual seu realizador viria a trabalhar.

O que se vê em *Julgamento* está longe de uma utilização fiel das imagens captadas nos corredores. A primeira informação que o documentário fornece é uma notícia em voz *over* sobre o julgamento dos policiais. Enquanto a notícia dá os detalhes do caso, uma cartela informa o seguinte: “Entre os dias 21 e 23 de agosto de 2006, aconteceu o julgamento de um dos policiais acusados de participar da chacina ocorrida em Nova Iguaçu e Queimados”. Após 12 segundos de tela negra, a segunda cartela informa: “Esse vídeo usa, principalmente, imagens gravadas no corredor de acesso ao tribunal do júri, no dia em que a promotoria mostrava fotos das vítimas após a execução.” Mais 11 segundos de tela negra, e a terceira cartela informa o nome do filme. A primeira imagem é de um poste de iluminação com várias mariposas em volta de uma lâmpada (fotograma 30). A seguir, vemos uma senhora de costas sendo consolada, enquanto três cinegrafistas registram a ação. Uma repórter passa entre eles. Um técnico segura um refletor enquanto os câmeras fazem o registro (fotograma 31). Voltam as imagens das mariposas na luz.

²³ Depoimento em 26 de setembro de 2010.

fotograma 30

fotograma 31

Uma parente das vítimas passa pelo corredor chorando, enquanto cinegrafistas e repórteres tentam se aproximar. Ela senta num banco, até que outra pessoa surge e praticamente todas as atenções se voltam para essa “nova personagem”. Um plano mais aberto permite dimensionar a ação da imprensa, em que repórteres e fotógrafos ficam bastante próximos das pessoas (fotograma 32). Após essa passagem, o filme recorre novamente à imagem das mariposas em volta da luz. Mais uma vez a imprensa faz o registro e tenta pegar o depoimento de três pessoas, que, abraçadas, choram. Mariposas na luz.

fotograma 32

fotograma 33

Diante do sofrimento alheio, a imprensa registra. Uma repórter se aproxima, se agacha e tenta colher o depoimento de uma dessas pessoas. Uma moça em prantos protesta diante do ocorrido, enquanto a câmera de Bion se desloca para registrar o trabalho da mídia (fotograma 33). Mariposas na luz. Um plongée capta a aglomeração em torno de alguém que não vemos. Mariposas na luz, que se apaga para, num fundo branco, a última cartela informar o seguinte: “dedico esse filme à memória de meu primo Rafael, uma das vítimas dessa chacina, e à nossa família”.

Em seus seis minutos de duração, *Julgamento* utiliza duas informações de modo alternado: o registro do trabalho da imprensa e a imagem das mariposas em torno da luz. Desse modo, apresenta o fato e se posiciona com relação a ele. O trabalho da mídia descrito acima compõe a narrativa do filme numa visualidade desacelerada, em que as falas se tornam tão lentas a ponto de o som ambiente e das entrevistas se tornarem incompreensíveis, como, por exemplo, nos instantes finais em que a parente de uma das vítimas fala para uma jornalista. Nessa cena, o tom de indignação é percebido por meio dos gestos e de sua expressão facial, mas o que é dito é impossível de ser entendido. Essa repetição alternada – o registro da imprensa no corredor e a imagem das mariposas em volta da luz intercalada por seis vezes – faz com que *Julgamento* forneça as sensações necessárias ao que pretende. Refiro-me a “sensações” por um duplo motivo: de minha parte, inicialmente como espectador e depois como analista deste filme, o sentimento de incômodo foi inevitável e constante; além disso, é evidente que o objetivo de Diego Bion com este documentário é mais despertar uma sensação do que fornecer uma narrativa pronta, cujas informações e conclusões seriam facilmente acessadas.

Embora a repetição da imagem das mariposas na luz torne evidente o ponto de vista do documentário sobre o episódio, por outro lado, a sucessão dos fatos em *slow motion* (e suas consequências, como o não entendimento do que se fala) acena para a seguinte questão: como lidar com “imagens intoleráveis”?²⁴ Isto é, “diante da dor dos outros”,²⁵ os meios de comunicação, representados por seus profissionais, travam uma disputa pelo melhor enquadramento diante do rosto aflito e pelo registro da fala indignada.²⁶ São imagens e depoimentos que servirão para preencher o tempo do telejornal noturno ou as páginas da mídia impressa conseguidas de modo invasivo, gerando constrangimento e espanto. Ironicamente, essas imagens que soam intoleráveis foram impulsionadas por um momento em que outras imagens intoleráveis estavam sendo mostradas dentro do tribunal: fotografias dos corpos das vítimas da chacina. Alguns familiares não suportaram a sua materialidade e saíram da sala do júri. No corredor, serviram, duplamente, para a cobertura

²⁴ A discussão em torno das imagens intoleráveis é encaminhada por Rancière (2010, p. 85-104).

²⁵ Tomo de empréstimo o título de um dos livros de Susan Sontag.

²⁶ Nessa direção, as considerações de Rancière (2010, p. 94) são elucidativas: “o argumento do irrepresentável joga a partir de um jogo duplo. Por um lado opõe a voz do testemunho à mentira da imagem. Por outro, quando a voz cessa, é a voz do rosto sofrido que se converte na evidência visível do que os olhos da testemunha viram”.

jornalística e para Bion registrar esse trabalho, a fim de posteriormente conceber *Julgamento*.

Outro desdobramento dessa opção é o reforço da sensação do “intolerável”. Em menos de dois minutos, o documentário já disponibiliza as duas informações centrais de que fará uso, mas a repetição desse recurso é vital para provocar a sensação que pretende. Isoladamente, o recurso da câmera lenta não é uma novidade na história do cinema, tampouco uma inovação estética. Mas, no caso de um curta-metragem que se passa todo nessa velocidade, com imagens intercaladas das mariposas, a aposta na criação de uma sensação em detrimento da interpretação facilmente acessada, torna o documentário um experimento estético que destoa do conjunto da produção documental periférica, muita ancorada na construção de uma impressão de realidade verossímil ou “um tipo de abordagem mais naturalista”, conforme detecta Alvarenga, “em que o vídeo é usado para mostrar o retrato de uma determinada comunidade, seus personagens, grupos, iniciativas, problemas e soluções”.²⁷ *Julgamento* traça um “deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem”.²⁸ Nos termos de Rancière, essa é uma questão que “tem estado no centro das tensões que afetam a arte política”.²⁹ A potência desse deslocamento reside na construção de um ponto de vista distanciado do panfleto, sem deixar, contudo, de expressar uma opinião política claramente definida. Há o reconhecimento de que um documentário pode não mudar uma conjuntura desigual e injusta, mas reconfigura a militância a partir da experiência particular, devolvendo para o público novos ordenamentos do visível e do dizível, para utilizar de empréstimo os termos deleuzeanos.³⁰

A cada minuto do filme constata-se a dificuldade para encontrar palavras que dimensionem a tristeza e a dor dos parentes das vítimas. O registro invasivo da mídia intensifica ainda mais esse aspecto, devolvendo algumas perguntas: o que se diz quando 30 pessoas são mortas a esmo, de uma só vez? Que palavra, que frase, que discurso é capaz de minimizar o sofrimento de quem teve um familiar assassinado? Qual a utilidade e a importância da palavra diante de um episódio como esse? As respostas a essas perguntas não são facilmente postas e *Julgamento* acena para essa possibilidade quando todo o som

²⁷ Alvarenga, 2004, p. 104.

²⁸ Rancière, 2010, p. 86.

²⁹ Idem.

³⁰ Mais detalhes, ver Deleuze (1986).

do ambiente é subvertido e se torna um ruído indecifrável. Ao estabelecer níveis hierárquicos entre palavra e imagem, o documentário provoca a interrogação e a reflexão sobre o modo de lidar com os sentimentos alheios.

A inquietação estética de *Julgamento* revela a possibilidade de, no calor da hora, estabelecer relações diferenciadas com determinados fatos e seus personagens – relações que se deslocam da descrição e apostam no tratamento e numa articulação diferenciada de imagens e sons, pois utilizar as tomadas do corredor de modo literal seria uma forma de se aproximar do trabalho da imprensa. Esse documentário indica que empreender um discurso político demanda um exercício estético. Utilizar a câmera para propor uma ação política torna-se, assim, uma estetização da política, pois a câmera não é um mero veículo de transmissão de uma informação – ao contrário, ela ajuda a construir o discurso. Daí, o caráter político ganha uma dimensão estética. Se o filme tem a intenção de se posicionar em relação a esse trabalho, a subversão dessas imagens, ao promover uma aproximação entre política e estética, constrói um ponto de vista, aspecto que o documentário tem mais condições de empreender, dados os seus vínculos não necessariamente jornalísticos e as suas condições de produção.

4.2.2 – Música e fotografia em movimento

O desenvolvimento dessa nuance apresentada por *Julgamento* ocorre, por outra perspectiva, no documentário *Poeira* (Nerama e Arte na Periferia, 2007). Para a análise a seguir, farei uma descrição da narrativa privilegiando seus recursos visuais e sonoros para assim extrair interpretações. A primeira informação visual do documentário são closes alternados entre pés e rostos (fotogramas 34 e 35). Acompanhando essas primeiras imagens, ouve-se a música *Africadeus*, de Naná Vasconcelos, feita com berimbaus e atabaques, sem vocal. Entre planos fechados e americanos, há imagens de mãos, braços, troncos, rostos. De modo fragmentado, o documentário vai apresentando seus personagens.

fotograma 34

fotograma 35

Passado esse momento de apresentação, voltamos aos planos dos pés, agora com uma música de um lento toque de berimbau. No término dessa sequência, um novo pé entra em cena: trata-se de um close num coturno. A duração das imagens acompanha o ritmo da música. À medida que a música se torna mais acelerada, a rápida sequência de planos americanos das pessoas anteriormente apresentadas sugere uma movimentação. A câmera passeia da cintura até os pés de dois homens vestidos de modos distintos: um de coturno, como se estivesse de farda, e outro de short e com sapatos surrados. Dessa movimentação da câmera, passamos aos closes nos rostos de ambos (fotogramas 36 e 37).

fotograma 36

fotograma 37

Uma nova informação se torna visível: o homem maltrapilho segura um objeto, embora não seja possível identificar do que se trata. Mais uma vez a câmera se desloca da cintura para os pés e dos pés para a cintura. A alternância entre closes no rosto e planos americanos dos dois personagens anteriormente descritos permite identificar que um deles é um policial; o outro, um trabalhador da terra, talvez. O próximo plano informa que esse

policial segura uma arma. Todo o quadro fica negro por quase 10 segundos. Quando voltam as imagens, esse trabalhador segura o cano da arma do policial. A câmera vai se afastando da cena. O toque do berimbau fica cada vez mais acelerado, acrescido de um som de várias pessoas falando ao mesmo tempo, sugerindo um tumulto, uma confusão. A imagem foca o rosto do trabalhador e depois o do policial e, em seguida, a mão que segura o cano da arma. A câmera passeia pelos rostos das pessoas em volta que assistem à cena. Ela se afasta mais ainda. Em plano geral, vemos que o trabalhador segura a arma do policial em meio a várias outras pessoas que estão próximas (fotograma 38). A luz estoura. Quando a imagem volta, o documentário revela o seu dispositivo: a narrativa, do seu início até o clímax, foi construída a partir de uma única imagem (fotograma 39). Os créditos informam que se trata de uma fotografia de Sebastião Salgado, intitulada “Movimento dos Sem-terra”, tirada num momento de conflito entre garimpeiros e policiais no garimpo de Serra Pelada.

fotograma 38

fotograma 39

Em *Na real do Real*, várias fotografias compõem o encadeamento narrativo do filme e uma, em especial, ressalta o seu ponto de vista. De modo direto e incisivo, esse filme demarca seu posicionamento ao deslocar da fala para a imagem a voz do documentário. A escolha por essa fotografia, evidentemente, não é aleatória, pois ao “falar” pelos moradores que tiveram suas casas e bens perdidos, ela estabelece também um posicionamento político diante de uma situação extrema.

Volto a esse documentário porque ele acena para o debate sobre o uso da fotografia em *Poeira*: com uma única imagem, o filme constrói uma narrativa com início, meio e fim. David Alves, um de seus realizadores, relata que a intenção era extrair dessa fotografia seu

potencial narrativo e estético, mas sem perder de vista as questões políticas possíveis de ser debatidas.³¹ Enquanto em *Na real do Real* uma fotografia foi utilizada para marcar o posicionamento do documentário, em *Poeira* uma imagem se transformou no documentário.

Esse aspecto indica um empreendimento estético em seu ponto de partida, que dá outra dimensão à fotografia, fazendo-a adquirir outros sentidos, a continuar a existir e a representar de outro modo. Nesse caso, a possibilidade de dizer com a imagem pode resultar em algo inusitado, imprevisto, indecifrável. Isso desloca a fotografia da representação linear e transparente para um universo descontínuo e fragmentado, a ser reordenado ao “embalsamar”³² o tempo, possibilitando outras configurações do visível. Esse redimensionamento do potencial da fotografia faz *Poeira* se destacar em meio à produção audiovisual periférica, pela subversão e extensão máxima do potencial de uma imagem.

Se a fotografia de *Na real do Real* opera como uma testemunha crítica de um determinado contexto histórico (afinal, o episódio que o documentário retrata é consequência de um processo histórico excludente e desigual), em *Poeira* esse potencial é maximizado devido ao recurso que confere movimento a uma imagem estática, na medida em que seus realizadores rejeitam utilizá-la como uma extensão de um discurso e, inversamente, tornam-na o discurso, o posicionamento, o ponto de vista. Nesse sentido, a perspectiva de Machado reforça esse argumento ao postular que “fotografia agora é o nome que se dá ao resultado de um processo de edição e não à marca deixada pela luz sobre uma superfície fotossensível”,³³ isto é, a fotografia como matéria-prima, depois de manipulada e transformada, produz uma peça audiovisual cuja experimentação estética não perde de vista a questão política aí embutida. O método de execução de *Poeira*, ancorado na fragmentação imagética, faz o documentário aproximar as esferas política e estética a partir do momento em que se utiliza a narrativa como um espaço de materialização de seu projeto estético-político.

³¹ Depoimento em 15 de setembro de 2010.

³² Retomo a ideia de André Bazin (1991, p. 24) de que “a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção”.

³³ Machado, 1994, p. 14.

Essa organização discursiva presente na montagem faz o documentário ter um quê do cinema eisensteiniano, pela experimentação com imagens e sons e pela presença inevitável do discurso político. É aí que Xavier sublinha que

o vocabulário de Eisenstein corresponde ao princípio de que as formas, os emblemas da cultura, trazem uma história acumulada. Há um movimento de sobredeterminação que se torna evidente quando olhamos de perto as constelações que ele mobiliza.³⁴

A questão não se resume, evidentemente, a detectar influências de cinematografias preexistentes, mas também a perceber como essa aproximação permite ao documentário eleger e articular os elementos da constelação referida e, mais importante, apreender os sentidos que eles são capazes de fornecer. Sendo assim, analisar a relação entre montagem e música na construção de um clima torna-se particularmente importante.

Conforme apontei anteriormente, a música utilizada pelo documentário é composta por toques de berimbau. A cada momento, ela assume um ritmo diferente, de modo a conduzir a narrativa. No início, quando os personagens são apresentados aos poucos, o toque é lento e os planos são mais demorados. Na medida em que o filme vai revelando o conflito, a música se torna mais acelerada e a duração dos planos também acompanha esse ritmo, numa “lógica interna de encadeamento”³⁵ cuja velocidade é de praticamente um plano por segundo. Revelada a tensão, a música torna-se novamente lenta até o encerramento do documentário. Ao orientar o sentido narrativo de *Poeira*, essa música guia a percepção de movimento, velocidade e espaço, constituindo-se como um elemento cardeal e gerador do clima que o filme pretende, desde a apresentação dos personagens até o ponto chave da narrativa. A relação entre música e montagem cria uma dinâmica temporal própria, cuja estratégia “limita a percepção espacial para facilitar a percepção

³⁴ Xavier, 1994, p. 370.

³⁵ Essa noção é postulada por Chion (1993, p. 50) para designar “um modo de encadeamento das imagens e sons concebidos para que pareçam responder a um processo orgânico flexível de desenvolvimento, de variação e de crescimento, que nasceria de uma mesma situação e dos sentimentos que esta inspira: a lógica interna privilegia, pois, no fluxo sonoro, as modificações contínuas e progressivas, e não utiliza as rupturas senão quando a situação sugere”. No original: “(...) un modo de encadenamiento de las imágenes y de los sonidos concebido para que parezca responder a un proceso orgánico flexible de desarrollo, de variación y de crecimiento, que naciera de la situación misma y de los sentimientos que ésta inspira: la lógica interna privilegia, pues, en el flujo sonoro, las modificaciones continuas y progresivas, y no utiliza las rupturas sino cuando la situación lo sugiere.

temporal”.³⁶ Desse modo, o documentário utiliza a música como um veículo que ordena o fluxo das imagens e a percepção dos elementos anteriormente apontados só é possível por fusão e contaminação de suas respectivas propriedades.

Pelo modo como retrabalha o conflito entre trabalhadores e policiais no plano da imagem e do som, o filme aproxima intimamente os eixos da política e da estética. Se documentários como *Improvise!* e *Na real do Real* sinalizam para um suposto distanciamento entre esses dois polos, *Julgamento* e *Poeira* demonstram que há, também, nesse tipo de realização audiovisual, um movimento que vai do distanciamento à aproximação entre esses campos.

4.2.3 – Aproximações entre estética e política: do cotidiano para imagens e sons

A partir da análise dos componentes imagéticos e sonoros desses dois últimos documentários discutidos é possível visualizar com maior clareza a aproximação entre estética e política na produção documental periférica. Contudo, essa possibilidade ocorre também por meio das experiências cotidianas que o documentário pretende abordar, como no caso de *Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta* (Caracol de Arte e Comunicação, 2010). Para a análise a seguir, recorro às imagens e, especialmente, aos depoimentos selecionados pelo documentário.

O personagem central desse documentário é o maracatu *Cambinda Estrela*, sediado no bairro de Chão de Estrelas, periferia de Recife. O foco do filme é a importância e a influência que essa agremiação exerce na localidade, especialmente por ela promover o acesso a direitos básicos para os moradores, como educação, por exemplo. Para isso, o maracatu estabelece parcerias com instituições privadas de ensino que concedem bolsas de estudo para estudantes do ensino médio e superior. Para integrar o maracatu, é preciso ter bom desempenho escolar.

Além da questão educacional, o *Cambinda Estrela* funciona também como um espaço de afirmação identitária e de luta contra “o racismo, a intolerância religiosa, a homofobia e o preconceito”, como aponta a batuqueira Vanessa de Paula. Várias falas

³⁶ Chion, 1993, p. 22. No original: “limitar la percepción espacial y exploratória, para facilitar la percepción temporal”. Essa observação se refere à articulação sonora no cinema silencioso. Adapto-a aqui para facilitar a análise do documentário *Poeira*.

ressaltam a importância política do maracatu frente a essas questões espinhosas e à promoção da cidadania. Por esse mesmo motivo, uma série delas frisa que os desfiles e apresentações não podem ser vistos como mero diletantismo, mas, inversamente, que esse espaço de festa, dança e alegria sirva também para ampliar o debate sobre o lugar que o negro ocupa na sociedade brasileira, como aponta Ana Maria, dama do paço do maracatu.³⁷

Percebe-se, assim, a coexistência de duas vozes. Primeiramente, a do maracatu, que interfere no dia a dia dos moradores do bairro, reconfigurando olhares e práticas em relação ao mundo à sua volta, como atesta um dos depoimentos em voz *over* logo na abertura do filme: “Por que eu tô indo lá tocar? É pra fazer festa? É pra fazer festa, mas é pra lutar também pelos meus direitos, como negro, como professor de cultura”. A segunda voz é a do documentário, que se apropria desse discurso, recompondo-o por meio de imagens, sons e música. Esse movimento conduz o debate à discussão bakhtiniana sobre a relação entre os discursos e seus enunciadores.³⁸ Esse autor argumenta que as formulações discursivas estão diretamente atreladas ao seu contexto de produção, ou seja, antes de se materializar como uma história que se conta, o “discurso de outrem”³⁹ apresenta uma existência autônoma. É essa relação entre o discurso prévio e suas modulações narrativas que interessa investigar. No caso de *Cambinda Estrela*, o que ocorre é exatamente a apropriação de um discurso anterior (que explicita os objetivos e as realizações do maracatu), que, por sua vez, estará acessível por causa do filme. Identificada essa nuance, é preciso então checar como o documentário se apropria desse discurso preexistente e o reconstrói em sua narrativa.

Embora ele esteja basicamente ancorado em depoimentos, os quatro minutos iniciais desse documentário são uma sucessão de imagens em que se vê o engajamento na confecção de roupas, instrumentos e adereços: as pessoas colam, cortam, pregam, pintam os mais diversos apetrechos para deixar tudo pronto para o desfile de logo mais. Alternadamente a essas imagens, vemos closes em palavras pintadas em muros, que, mais para frente, serão mostradas por completo, possibilitando o seu entendimento. Em seguida, aparecem imagens do último ensaio antes da apresentação, em que se vê, além da mobilização já descrita, a curiosidade dos moradores do local, que da porta de suas casas

³⁷ Integrante do maracatu que leva em uma das mãos a calunga, uma boneca de madeira, que simboliza uma entidade ou rainha já morta.

³⁸ As preocupações de Bakhtin se voltam para as composições e transmissões do discurso indireto livre e do discurso direto. Mais detalhes, ver Bakhtin, 2004, p. 155-173.

³⁹ Bakhtin, 2004, p. 144-154.

assistem ao ensaio. Nesse momento, enquanto o maracatu desfila, um dos depoimentos afirma que “a gente tá lá no centro da cidade festejando, mas naquele momento ali a gente tá lutando contra o racismo, contra o preconceito”. A seguir, Ana Maria completa esse depoimento: “apesar do carnaval, de dançar, de brincar, a gente se preocupa com a imagem do negro, se preocupa com o estudo e a educação”. E Vanessa reforça o depoimento de Ana Maria: “a educação é a primeira preocupação do Cambinda Estrela”.

Embora se perceba no documentário o estreito vínculo entre arte e ações políticas, essa relação não é transparente. Ainda que os discursos possam convergir para o mesmo sentido, o discurso do maracatu e o discurso do documentário não são os mesmos, pois, como ressaltado anteriormente, a câmera recorta, seleciona, ajuda a compor o ponto de vista. A sobreposição dos depoimentos acima citados tenta fazer crer que o documentário está lendo corretamente o discurso presente nas práticas cotidianas do maracatu, criando uma suposta ilusão de trazer literalmente a voz do outro.

Esse filme mostra uma reativação da política por meio da subpolítica, a partir do momento em que as iniciativas coletivas têm a intenção de promover a liberdade de cada indivíduo, que, no caso apontado pelo documentário, diz respeito à afirmação identitária e ao acesso à educação. Esse movimento se dá, conforme explicitado, numa agremiação artística que desfila no carnaval. Isso torna o maracatu um agente vivo e ativo no bairro de Chão de Estrelas, que conta com a mobilização dos moradores para colocá-lo todos os anos na rua.

Nota-se que a aproximação entre estética e política é preexistente a imagens e sons, mas é exatamente neles, em especial por meio dos depoimentos, que as práticas cotidianas borrarão as fronteiras da enunciação do maracatu e da enunciação do documentário ou, para retomar Bakhtin, “os temas básicos do discurso direto que virá são antecipados pelo contexto e coloridos pelas entoações do autor. Dessa maneira, as fronteiras da enunciação de outrem são bastante enfraquecidas”.⁴⁰ Um exemplo desse aspecto é que as palavras ou trechos de frases mostrados no início, antes apenas pistas da intervenção do maracatu no bairro, mais à frente podem ser vistas em sua totalidade. São frases que incentivam a valorização do estudo e da raça negra: “Mulheres negras: a chapinha alisa seu cabelo e aumenta o racismo! Negra é linda! Chapinha não! Maracatu Nação Cambinda Estrela”;

⁴⁰ 2004, p. 166.

“Black is beautiful”; “Toda forma de amar vale a pena. Diga não à homofobia e à lesbofobia. Maracatu Nação Cambinda Estrela”. Desse modo, documentários como esse demonstram a vinculação entre estética e práticas sociais, para retomar aqui os postulados bakhtinianos. Essa aproximação com a esfera política constitui um modo de tornar a estética ainda mais potente e propulsora. Há um deslocamento das práticas cotidianas para o plano das imagens e sons, que, por sua vez, ganham uma materialidade nos depoimentos e imagens que fornecem as informações sobre as dinâmicas do maracatu.

A análise dos três últimos documentários revela diferenciadas localizações para a relação dialógica entre política e estética. Em *Julgamento e Poeira*, imagem e som são trabalhados de modo a conferir esse diálogo; já em *Cambinda Estrela*, essa aproximação desloca-se das práticas do dia a dia para ganhar corpo nos depoimentos que o documentário seleciona (como comprova, por exemplo, o depoimento de Ana Maria). Essa fala é seguida por uma série de outras que relatam as transformações, especialmente na forma como as pessoas encaram a importância dos estudos depois que se envolveram com a agremiação. Isso significa que não há uma localização exata para o encontro entre estética e política no cinema de periferia. Ele pode ocorrer na imagem, na música, num depoimento, ou mesmo na fusão desses elementos. Tudo vai depender do nível de investimento nas apresentações problematizadoras de situações e contextos, não necessariamente em representações que se pretendam definitivas. Balizada no relacional, a estetização da política é capaz de elaborar experiências em diferentes graus, níveis e contextos, produzindo resultados artísticos concretos de uma realidade existente, em que suas variáveis culturais, políticas e estéticas gravitam em torno de um único objetivo: compartilhar o espaço público a partir de estratégias, interesses e sentimentos comuns, bem como, numa chave oposta, abalar as estruturas de tal proximidade, produzindo erosões e crises.⁴¹

Ao adentrar o terreno da arte política, a produção documental periférica apresenta a possibilidade de pensamento e ação. Diante das agruras do mundo, convoca seus realizadores a reagir, uma vez que os momentos de crise forçam a criatividade e a necessidade de se aproximar do público, de travar uma interlocução que não toma como baliza unicamente uma historização política da arte ou uma restrição às obras de artistas

⁴¹ Frodon (2007, p. 436) esclarece a relação: “lembro que nenhum desses dois ‘campos’ considera o estado do mundo e das relações humanas como algo adquirido indiscutivelmente nem como algo óbvio: ambas as abordagens pressupõem uma insatisfação com a realidade”.

engajados. Em resumo, estimular a reflexão reativa o político, especialmente quando se tomam os potenciais da estética como uma ferramenta.

As capacidades destacadas anteriormente, sem dúvida, sinalizam para um papel transformador e, ao mesmo tempo, desafiador para a produção documental periférica. Mas uma vez ressaltada a importância do uso do audiovisual, resta agora debater os efeitos de tais manifestações artísticas. Não quero com isso afirmar que o cinema político só faça sentido ou só mereça atenção a partir do momento em que se constata claramente suas eficazes consequências, até porque as intenções são diversas e as opiniões sobre seu impacto podem variar com o referencial adotado. Dependendo das opções que se ponham em prática, um resultado plausível pode demorar para vir à tona, tanto para o realizador, como também para o público. A questão é que os aspectos que pontuam o diálogo entre estética e política, que apresentei há pouco, solicitam mudanças – seja em relação às ações ou às formas de pensamento. Diante disso, torna-se válido checar esse desdobramento da arte política.

Reconhecer que, apesar de bem intencionada, a produção documental periférica não pode tudo é um primeiro passo para a discussão sobre sua práxis. Sem perder de vista que ela emerge em contextos históricos pontuais e reflete os desígnios de sua época, seria ingênuo pensar que por si só ela seja capaz de mudar o mundo. Em seus escritos, Baqué ressalta uma crise da informação, que delega cada vez menos espaço para o intelectual e arquiteta uma espécie de pânico generalizado diante das imagens. Ao situar suas análises das obras de arte e filmes para a compreensão do contexto em que elas se estabelecem, a autora destaca a mutabilidade estética que os momentos de crise proporcionam e chama a atenção para a “impossibilidade de se falar de *arte política*, sem mirar o olhar para as fraturas sociais, para os imaginários sobre a guerra e para a recondução da problemática do verdadeiro e do falso, presente na Grécia Antiga que hoje encontra singulares ecos”.⁴² Seguindo as trilhas de Baqué, concentrarei as atenções no documentário, por ser o objeto de estudo deste trabalho. Além disso, o documentário há bastante tempo traz para si a tarefa de

⁴² Baqué, 2004, p. 196. A autora ainda segue: “Nem a arte pela arte, nem somente a auto-reflexividade modernista, mas sim uma vocação da arte: eminentemente frágil, jamais assegurada em sua recepção, nem, menos ainda de sua eficácia, ela se condena de uma certa maneira à ‘consciência infeliz’ hegeliana”. (Baqué, 2004, 196-197).

debater questões espinhosas mundo afora, confirmando a premissa de que ele é político mesmo quando não tem a intenção de ser.⁴³

Pensar a produção documental periférica dentro dessa conjuntura passa por reconhecer a materialidade de um engajamento político, aspecto que emergiu com força nos anos 1960 e que até os dias de hoje impulsiona a confecção do “documentário engajado”,⁴⁴ cuja fidelidade política aparece em primeiro plano para lidar com os problemas sociais. Debater o documentário como uma ferramenta de mudança remete novamente à pergunta: é possível mensurar as consequências e o alcance de um filme do ponto de vista político? Jane M. Ganes reflete sobre a questão ao salientar um aspecto antagônico e complementar: os documentários não têm o poder de modificar situações políticas. A mudança social empreendida pelo documentário é uma utopia sustentada pela esquerda, pois tal aspecto, segundo a autora, não deixa de interferir inclusive na forma como se encaram mudanças: “em paralelo ao desenvolvimento da produção de documentários, na teoria política ocidental, ‘mudanças sociais’ são vistas como ‘revolução’, desconectada de uma forma que nos conduz a vê-la como algo não realizável, oposto às possibilidades cotidianas”.⁴⁵

Mas, por outro lado, Ganes chama a atenção, assim como fazem também Baqué e Zimmermann, para a necessidade de o novo vídeo de guerrilha urbana priorizar, em suas discussões, uma estética política do documentário. Este movimento não pode ser negligenciado pela crítica e nem pela academia, pois os documentários usam cópias de imagens do mundo para influenciar o mundo.⁴⁶ Daí a importância de se reconhecer que, diante da pluralidade de rotas para o documentário, pensar essa possibilidade a partir do encontro entre estética e política torna-se uma estratégia importante, pois a imaginação e a reflexão transformadoras que os artefatos artísticos proporcionam atingem desde o “mundo”, entendido em sua generalidade, até as esferas da vida cotidiana, como visto no capítulo anterior. Isso significa que o ponto de vista político, conforme revelaram as análises dos documentários nesse capítulo, não exclui a dimensão estética: ao contrário, relaciona-se intimamente com ela num constante exercício empírico. Muitos desses documentários atentam para discursos, práticas, pessoas e acontecimentos que se

⁴³ Baqué, 2004, p. 260.

⁴⁴ Waugh, 1984.

⁴⁵ Ganes, 1999, p.87.

⁴⁶ Ganes, 1999, p.100.

movimentam rumo àquilo que é menos visível, dizível e audível, sem perder de vista a sua historicidade e apresentando um outro modo de ver e acessar posicionamentos políticos.

5 – Composições da autoria e do documentário

A pesquisa e a crítica em relação ao documentário de tempos em tempos elege seus temas centrais. Em décadas passadas, objetividade e realismo nortearam discussões que se esforçaram para indicar o documentário como um espaço legítimo de identificação e presença dessas estratégias.¹ Hoje o horizonte é mais amplo, de modo a garantir uma diversidade de abordagens e reflexões. Quando se toma a produção documental em foco nesse trabalho, a investigação sobre os alicerces dos pontos de vista dos documentários de periferias acena para duas questões que trazem à baila novos ordenamentos para o debate. Refiro-me, primeiramente, à questão da autoria da produção em análise; e, em segundo lugar, à própria definição de documentário ou, mais precisamente, ao arsenal de referências discursivas e estéticas que o compõe. É certo que esses dois temas não são os únicos passíveis de discussão diante dos documentários periféricos. Pode-se discutir a questão ética, a performance do diretor ou do personagem, os dispositivos ou os modos de recepção do documentário. Todos esses assuntos são, sem dúvida, caros aos estudos atuais, mas ao mesmo tempo fogem do espectro da discussão empreendida ao longo desta tese. Sendo este o capítulo que encaminha a discussão para o fim, é necessária, portanto, uma delimitação dos temas que merecem um detalhamento.

Os debates sobre autoria e sobre as composições e definições de documentário encerram esta discussão não como resultado de uma escolha aleatória, mas porque foram

¹ Freire, 2005, p. 45.

apontados pelo próprio objeto desta tese. A produção documental periférica, pelo modo como são concebidos e realizados seus filmes, sinaliza para a necessidade de se debater as malhas da autoria. A discussão sobre autoria está longe de ser ponto pacífico nos estudos de cinema especialmente no cinema de ficção, que, de acordo com a época, sanciona tanto a morte quanto a ressurreição do autor. Por outro lado, o modo como os documentários se apropriam de inúmeros materiais imagéticos e sonoros, assim como a diversidade de pontos de vista que constroem, conduz a discussão a problematizar a seara, ou melhor, as searas, que estabelecem as delimitações e características para o entendimento e para a definição do documentário.

5.1 – A autoria na produção de documentários periféricos

Estudar os documentários realizados em diversas periferias urbanas do país requer direcionar o olhar para discursos e práticas vinculados a essa produção. Isso aponta para o debate sobre autoria nesse tipo de realização audiovisual. Conforme apontado no primeiro capítulo, há entre os núcleos produtores uma diversidade de métodos e práticas que orientam a confecção dos filmes. Essa característica tem se intensificado com o passar dos anos, revelando que diferentes métodos produzem diferentes resultados, o que favorece a discussão sobre as composições da autoria.

Se, por um lado, há uma multiplicidade metodológica capaz de estabelecer diferenças e singularidades entre oficinas e coletivos, por outro, um aspecto os aproxima, especialmente aqueles que começaram a produzir no início dos anos 2000: os moradores de periferia passaram a realizar seus filmes por intermédio de quem é “de fora”, isto é, tanto a técnica quanto os princípios básicos da linguagem cinematográfica foram apresentados por oficineiros de outras localidades e classes sociais. Hoje esse modo de organização mudou, pois há vários ex-alunos que se tornaram professores ou fundaram coletivos independentes.² Ainda assim é válido frisar essa configuração inicial porque ela aponta para outra importante ponderação: considerar os hibridismos na composição imagética,

² Sobre o primeiro ponto, podemos citar como exemplo Diego Bion, realizador de *Julgamento*, analisado no quarto capítulo, que é ex-aluno da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e hoje ministra aulas para crianças na mesma entidade. Em relação ao segundo, há, em São Paulo, diversos coletivos de realização que surgiram depois que as Oficinas Kinoforum passaram por alguns bairros da periferia paulistana, como é o caso do Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo (de Parada de Taipas, zona norte) e o Filmagens Periféricas (de Cidade Tiradentes, zona leste).

discursiva e representacional de diversos documentários, que materializam o repertório do aluno e o repertório do professor, assim como o do montador, principalmente quando o direcionamento metodológico do curso deixa a montagem a cargo de um profissional.

Além da diversidade de métodos e de olhares, o caráter coletivo da produção é um ponto que não pode ser negligenciado, pois essa dimensão coletiva se estende à assinatura do filme. Não é à toa que frequentemente a menção ao “autor” se dá pelo nome da oficina onde foi feito ou pelo coletivo que o realizou – logo, se assiste a documentários da Oficina de Imagem Popular, do Caracol de Arte e Comunicação ou da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu. Porém, esse processo nem sempre é fluido e harmônico. Nas diversas entrevistas que realizei com professores e alunos, a realização dos filmes – da escolha do tema à montagem – foi apontada como um momento de constantes negociações,³ uma vez que o trabalho coletivo não apaga os interesses individuais.

No conjunto da produção documental aqui em foco, há um filme que registra um momento de negociação entre diferentes realizadores. Em *Improvise!* (2004), dirigido por Reinaldo Cardenuto, que é “de fora” da periferia, e pelo coletivo Filmagens Periféricas, de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, há uma passagem em que os integrantes do Filmagens Periféricas reivindicam a divisão da direção do filme, de modo que o documentário tenha “alguém da quebrada” como diretor. O argumento é de que o grupo não pode aparecer apenas como ajudante, mas que a autoria deva ser compartilhada. Diante de tal proposta, Cardenuto enfatiza que não deixará a direção, embora concorde em dividi-la. Negro JC (integrante do coletivo e que mais tarde fará a montagem do filme) argumenta para Reinaldo que “a gente tá mais por dentro da sua ideia do que você mesmo”. Essa justificativa é mais facilmente compreendida quando sabemos que o tema central de *Improvise!* é a presença do audiovisual na periferia, assim como o descompasso na distribuição e no acesso aos bens culturais. O documentário é rodado em Cidade Tiradentes e as pessoas que prestam depoimento são moradoras do bairro. A cartela inicial, em que se vê a parceria entre a Vórtice Produções e o Filmagens Periféricas, se deu, portanto, de

³ São inúmeros os exemplos e para não me estender, cito o caso de *Defina-se* (Kinoforum, 2002), resumindo a fala de Daniel Hilário: cada um dos integrantes da equipe queria fazer um documentário que abordasse o que julgava mais pertinente: (1) a história do negro no Brasil, (2) o negro para além do gueto e (3) a sociedade de consumo. Foram realizadas entrevistas e diversas filmagens. Durante a montagem, foram feitas as escolhas que definiram o tema do documentário que, de modo transversal, aborda os três temas anteriormente propostos. Depoimento em 11 de agosto de 2010.

forma tensa e negociada. Nos créditos finais de *Improvise!*, Reinaldo Cardenuto e Kelly Regina Alves, outra integrante do Filmagens Periféricas, aparecem como diretores.

Quando a montagem não priva o espectador da tensão relacionada à assinatura do documentário, essa escolha permite a elaboração de alguns questionamentos para o andamento do debate: a autoria funciona mais como categoria simbólica do que material ou como uma estratégia de demarcação de espaço e divisão de poderes, mas sem perder de vista o grupo? Exigir a divisão da direção em um filme que está sendo feito por alguém “de fora” muda o grau de importância do grupo, que não se articula apenas internamente e a partir daí executa as suas produções, mas também é capaz de alcançar outras searas para além de Cidade Tiradentes? O reconhecimento da autoria por parte de um integrante do Filmagens Periféricas muda os rumos discursivos e de linguagem do filme?

Tais questionamentos estruturam o debate em torno da autoria na produção documental periférica a partir de duas principais frentes: uma, de sentido mais geral, que remete ao significado e à importância da autoria e outra, centrada no papel e na importância do grupo e dos contextos de produção. Observar as pistas deixadas por *Improvise!* e a literatura a respeito do tema torna-se, assim, um modo de responder às questões que a discussão apresenta.

5.1.1 – Composições da autoria

A questão da autoria, neste caso, remete inicialmente à assinatura da direção, a princípio conflituosa, mas que termina em comum acordo entre as duas partes. Tal reivindicação remete a uma discussão que teve o seu momento áureo nos 50, quando entraria em voga a política dos autores.⁴ Embora esse movimento esteja diretamente vinculado ao reconhecimento da *mise en scène* concebida diretamente pelo diretor, ele parece ter deixado como herança para as gerações posteriores a ideia do diretor como epicentro de onde emana o pensamento e a realização fílmica.

⁴ Termo-síntese do movimento encabeçado por diretores de cinema franceses que defenderam a importância de reconhecê-los como autores com estilo e individualidade. Esse movimento encontro nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* um espaço para a materialização de tais reivindicações, como aponta Andrew (1994, p. 64): “De fato, os *Cahiers* dos primeiros anos procuraram a pureza apegando-se à noção sartreana de ‘autenticidade’ que propõe, de um lado, o indivíduo como autor de sua própria vida, e de outro, os escritores e cineastas como aqueles que autenticam sua obra através do estilo”. Mais detalhes sobre a política dos autores podem ser acessados em Bernardet (1994), Buscombe (2005) e Sarris (1976).

Entretanto, a questão da autoria no cinema periférico está muito mais vinculada ao registro e à montagem, como se verá adiante, do que necessariamente à escolha de um diretor-autor. Ainda assim, a tensão presente em *Improvise!* anuncia que assinar a direção é mais importante que o registro imagético e sonoro, devido à noção do diretor como o autor que pensa a obra audiovisual, quando, na realidade, sabe-se que as funções de roteirista e montador são também importantes e dispensam maiores comentários. Nesse ensejo, Dudley Andrew resume a discussão: “a assinatura ancora a imagem filmica, por intermédio da fina linha desenhada pela câmera ou pelo pincel, a um recife de valores submerso”.⁵

A discussão em torno da autoria, no entanto, não é uma exclusividade da crítica de cinema francesa. O entendimento do “recife de valores” a que Andrew se refere deve considerar também a discussão acadêmica sobre o assunto. Diversos estudos sobre autoria, em distintas áreas do saber, elaboram suas premissas ao tomar como ponto de partida a literatura (Bakhtin, 1981, 1988; Benjamin, 1994; Foucault, 2006), os discursos científicos (Foucault), o teatro e o jornalismo (Benjamin). Para além dos textos impressos, a noção de autoria deve considerar também a pintura (Foucault), a fotografia (Benjamin) ou a música (Bakhtin). Nessa miríade de referências, tanto de objetos como de pressupostos, apoio-me em reflexões que levam em conta os contextos sociais, políticos e estéticos em que tais obras emergem, bem como suas condições de produção e circulação. Desse modo, as perspectivas que pensam o autor como uma figura atuante e criadora, em detrimento das que atestam a sua morte⁶ (ou, no caso do cinema, que enxergam o diretor desconectado de circunstâncias históricas),⁷ revelam-se particularmente úteis. Além disso, os apontamentos de Stam sobre o “estruturalismo autoral”, que defende a tese do fim do autor, ajudam a fixar as bases da discussão ao considerar que essa corrente “pouco tinha a dizer a respeito da questão da especificidade cinematográfica, uma vez que muitos desses motivos e

⁵ 1994, p. 67.

⁶ Segundo a tese de Foucault, o que existe, de fato, é uma “função-autor” (2006a, p. 46), responsável pela geração de um texto do qual no futuro, “o sujeito da escrita estaria a desaparecer” (2006a, p. 35). Esse argumento está inteiramente alinhado à perspectiva estruturalista que preza pela estruturas (a linguagem, a ideologia) em detrimento do sujeito. Nessa conjuntura, o autor não encontra condições de sobrevivência e sua morte é logo decretada.

⁷ Naremore demonstra espanto pelo fato de “sofisticados críticos” (1990, p. 21) como David Bordwell, Gilles Deleuze ou Peter Brunette se dedicarem a discutir diretores numa perspectiva contextual no momento em que, segundo seu argumento, essa discussão não faz mais sentido.

estruturas binários não eram específicos ao cinema, mas amplamente disseminados na cultura e nas artes”.⁸

Embora voltar às discussões sobre autoria hoje pareça um *déjà vu*, “mesmo que essa não fosse uma tese datada, há *datas* por trás dessa tese sobre o autor e essas datas exigem ser apreciadas *em uma perspectiva histórica*”.⁹ É nessa conjuntura que se torna possível o debate sobre a autoria na produção documental periférica, numa *data* em que essas discussões estavam, portanto, adormecidas. Sendo assim, proponho pensar a autoria, e em especial a autoria na produção de documentários de periferia, a partir de um esquema tripartite: contexto, grupo e criação. E digo “proponho” em seu sentido literal, como proposta, sugestão, possibilidade. Essa aparente tautologia é útil para que não se confunda *proposição* com *palavra final*.

Pensar a autoria implica pensar a relação do autor com o mundo histórico (para usar a expressão de Nichols) à sua volta. Nessa vereda, tomo o coletivo Arte na Periferia, de São Paulo, como um dos alicerces da discussão. Sua produção audiovisual adota a seguinte diretriz: realizar *documentários* que abordem a *produção artística* das periferias. Segundo David Alves, um dos integrantes, a opção pelo documentário se dá inicialmente pelo custo mais baixo que essa modalidade fílmica pode apresentar, mas também por o documentário permitir uma aproximação mais imediata do espectador, levando-o para a realidade que pretende abordar. A segunda opção é mais direcionada, pois importa apenas revelar o que se produz em arte nos espaços periféricos.¹⁰ Seguindo essa orientação, o grupo já realizou documentários como *Panorama* (2007), que, como o título sugere, traça um painel sobre a produção periférica relacionada a música, pintura, dança, teatro, audiovisual, arquitetura e literatura.

Há também o *Curta saraus* (2010), que passa por diversos saraus de bairros periféricos de São Paulo fazendo o registro dos recitais e coletando depoimentos dos personagens envolvidos. Mas há, ainda, um outro encaminhamento presente nesse documentário que materializa um importante procedimento do coletivo: foram selecionados apenas os registros da declamação de poesias ou músicas que toquem em questões sociais e

⁸ Stam, 2003, p. 145.

⁹ Coelho, 1994, p. 71, grifos do autor.

¹⁰ Depoimento em 15 de setembro de 2010.

políticas.¹¹ Para esse coletivo, a produção artística não pode se divorciar da questão política, pois a relação que se deve estabelecer entre ambos é de retroalimentação.

Pensar a autoria na produção documental periférica passa inicialmente por considerar as múltiplas metodologias, a diversidade de olhares e o caráter coletivo na realização. No entanto, o encaminhamento definido para o registro imagético e sonoro – da escolha do tema à montagem – é também um índice de autoria vital que não se pode desprezar, como nos mostra o *Arte na Periferia*. Como ele, há diversos outros coletivos e oficinas que estabelecem nitidamente aquilo que querem e que não querem (e, diante do número de entidades, não caberia aqui detalhar uma a uma). O caso do *Arte na Periferia* é elucidativo não somente pelas escolhas que fornecem os subsídios para o debate, mas também por acionar a discussão entre estética e política – debate iniciado no capítulo anterior e que seguirá com a abordagem da relação entre autor e criação, uma das peças que compõe o entendimento da autoria na produção documental periférica.

5.1.1.1 – Produção e criação: a autoria em Benjamin e Bakhtin

A autoria na produção de documentários de periferia conduz a repensar a apropriação das periferias e das pessoas que lá moram, possibilitando a emergência de um espaço de representatividade. Nesse horizonte, as classes populares trocam de papéis num jogo que antes delegava a elas apenas o direito de ter uma construção discursiva e imagética exterior, sujeita às idiossincrasias dos processos de representação. O tema da divisão da direção, presente em *Improvise!*, ou as escolhas bem delineadas de coletivos como o *Arte na Periferia*, apontam para a subversão das hierarquias dos processos de produção cinematográfica, provando que o realizador periférico como um autor produtor (Benjamin) ou autor-criador (Bakhtin) tem todas as condições de elaborar produtos culturais, desde que para isso tenha acesso aos meios de produção.¹²

As concepções benjaminiana e bakhtiniana de autoria são particularmente úteis para compor o debate a respeito da autoria na produção documental periférica, **pois mesmo**

¹¹ “Fizemos várias tomadas em que as pessoas recitavam poemas sobre amor ou amizade. Mas preferimos deixar de fora essas tomadas para não perder o foco do nosso objetivo inicial, que era priorizar politização da arte”, explica David Alves, diretor do documentário.

¹² O depoimento do compositor Endrigo Morais é representativo em relação a este aspecto: “às vezes a gente se sente preso, porque, na verdade, nós temos as ideias, mas não temos como pôr aquilo ali em prática. Nasce aqui e morre aqui [aponta para a própria cabeça]”.

partindo de contextos e objetos diferentes¹³ e seguindo trilhas diferenciadas, no término do percurso apresentam importantes pontos de aproximação e de complementariedade. Na perspectiva de Benjamin, o autor se torna um produtor quando adere a uma “tendência” que se manifesta tanto do ponto de vista político quanto literário¹⁴ e cujo expoente mais representativo deve ser a causa proletária. Além disso, os materiais a que o autor recorre são importantes fatores para a compreensão dos processos autorais. A partir de fragmentos preexistentes, ele é capaz de recompô-los para, assim, demarcar sua posição autoral.¹⁵ Essa discussão tem a ver com o documentário que, de modo geral, faz o reaproveitamento de vestígios, resíduos e restos dos mais diversos tipos – imagens de arquivo, imagens da mídia, encenações, depoimentos, ruídos, vozes, enfim, a lista pode ir ao infinito.

Hoje, passado o momento em que as grandes narrativas cederam espaço para os enunciados localizados, muitas vezes com um raio de alcance de menor proporção, o cinema de periferia, especialmente em termos temáticos, volta-se para as particularidades do local, do bairro, da “quebrada” onde é realizado, como visto no terceiro capítulo. Tal enfoque não o impede, contudo, de empreender um posicionamento político tanto nos discursos previamente articulados quanto nas suas opções estéticas.

Essa posição aproxima-se intimamente daquela sugerida por Bakhtin em que a compreensão da autoria passa por “ver e compreender a consciência do outro e seu mundo”,¹⁶ ou, como sinteticamente apontam Morson e Emerson, o autor-criador “não tem imagem alguma porque o autor-como-criador é uma coisa *criando*, e não uma coisa *criada*; ele representa, mas não é ele próprio representado”.¹⁷ Se, para Bakhtin, todo enunciado apresenta como alicerces intenção e realização, é preciso checar os componentes de tais ideias, bem como onde e como tal realização se dará. Elaborando seu argumento a partir do campo literário, ele assinala alguns pontos nodais que moldam os enunciados, tais como a

¹³ Benjamin defende o uso do jornalismo, por exemplo, para a difusão dos ideais socialistas. Já Bakhtin recorre à literatura como uma forma de apreender uma estética cujo vínculo direto é o seu contexto de produção.

¹⁴ Nas palavras de Benjamin: “uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for correta também do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária.” (1994, p. 121, grifos do autor).

¹⁵ Para fazer esse apontamento, Benjamin toma como ponto de partida o dadaísmo e a fotomontagem. Mais detalhes, ver Benjamin, 1994, p.128-129.

¹⁶ Bakhtin, 2003, p. 316.

¹⁷ 2008, p. 447, grifos dos autores.

narrativa elaborada pelo autor em suas multiplicidades e os discursos extraliterários, importantes também para a constituição de uma obra literária.¹⁸ Nesse horizonte, o autor-criador observa o cotidiano a partir de uma posição valorativa, estabelecendo relações entre vida e arte. Imbuído dessas ferramentas, o autor se torna, então, um catalisador da atividade estética e, conseqüentemente, será capaz de dar forma ao conteúdo, ao selecionar o que julga pertinente para reorganizá-lo esteticamente.¹⁹

O debate sobre autoria na produção periférica encaminha a discussão para estas duas concepções de autoria porque, no caso do autor-como-produtor benjaminiano, um aspecto latente é a mudança das instâncias de produção, capaz de operar novos ordenamentos para suas funções. Ter a clareza deste aspecto abre a possibilidade para a reivindicação de mudanças, ainda que por clivagens e divergências. Isso permite à constituição autoral da produção de documentários estabelecer limites essenciais entre o enunciado e o representado para a composição de uma imagem, um artefato, uma senda, pela qual é possível penetrar no acontecimento, tornando-se criador e participante. Este momento releva ainda a necessidade de saber transitar entre searas diferentes, uma vez que, como observa Bakhtin, a autoria é uma atividade em processo, que se constrói momento a momento. O autor-criador bakhtiniano, não diferentemente, atenta para a descoberta das condições de produção, em vez de sua mera repetição, pois elas não se divorciam do mundo histórico, em que se promovem as atividades estéticas.

Se, para Benjamin, o autor como produtor organiza seu discurso para revelar a importância do seu caráter político, para Bakhtin a atividade estética empreendida pelo autor-criador se dá no bojo das conexões com os enunciados que produz e atenta para locais e contextos de circulação de tais enunciados. Assim, ambos promovem o encontro entre

¹⁸ Na realidade, são cinco pontos, mas para o andamento da discussão interessa reter dois deles: “(1) A narrativa literária direta do autor (em todas as suas variedades); (2) a estilização de várias formas da narrativa oral cotidiana (*skaz*); (3) a estilização da variadas formas semiliterárias (escritas) da narração diária (a carta, o diário); (4) várias formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor (textos morais, filosóficos ou científicos, oratórias, descrições etnográficas, memorandos e protocolos); (5) a fala dos personagens estilisticamente individualizados. Da lista apresentada por Bakhtin (1981, p. 262), recorro, respectivamente, aos itens 1 e 4. No original: “(1) Direct authorial literary-artistic narration (in all its diverse variants); (2) Stylization of the various forms of oral everyday narration (*skaz*); (3) Stylization of the various forms of semiliterary (written) everyday narration (the letter, the diary, etc); (4) Various forms of literary but extra-artistic authorial speech (moral, philosophical or scientific statements, oratory, ethnographic descriptions, memoranda and so forth); (5) The stylistically individualized speech of characters”.

¹⁹ Nesse sentido, os apontamentos de Bakhtin ajudam a reforçar o argumento: “é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa” (1988, p. 58-59).

estética e política, um diagrama também útil para se pensar a questão da autoria na produção de documentários periféricos.

5.1.1.2 – O grupo como mediador entre indivíduos e ideias

Um dos contextos que não se pode ignorar nesta discussão sobre a autoria no cinema periférico diz respeito ao caráter coletivo desse tipo de produção – segundo aspecto que molda a autoria da produção aqui em análise. No grupo (dado que a representação acontece sempre por núcleos, coletivos independentes e oficinas), a coletividade necessária para a materialização do político (à qual Benjamin se refere) se torna uma via privilegiada para transformar o deve-ser em ser.²⁰ Ao assinar coletivamente uma peça audiovisual, o grupo reúne forças para angariar a entrada em espaços de produção e circulação muitas vezes restritos e difíceis de serem acessados e, ao mesmo tempo, estabelecer fluxos para além das periferias, pois acessar, sozinho, as condições de produção é uma difícil tarefa para o realizador dos espaços periféricos.

Como significativa consequência desse processo, ocorre a visibilidade do grupo realizador, mas também de seus posicionamentos e estratégias para materialização de pontos de vista comuns entre os seus integrantes. Pois, se concordamos com Kracauer que o grupo é uma espécie de “mediador entre os indivíduos e as ideias que preenchem o mundo social”,²¹ é exatamente a partir da experiência como grupo que os coletivos de produção mantêm a sua singularidade frente a parcerias ou colaborações com outros núcleos de produção audiovisual, assim como a tarefa de produzir e filmar seus próprios filmes. Essa característica não deixa também de se configurar como um programa político, que deixa a esfera do discurso para ganhar corpo em práticas concretas.

Entretanto, a cultura do documentário, como observa Rothwell, ainda é muito centrada na figura do diretor, que detém o controle do processo de realização, passando pela relação com o tema e os personagens até a montagem.²² Embora a produção de documentários de periferia apresente um demasiado caráter coletivo, ressaltado inclusive

²⁰ Kracauer, 2009, p. 171.

²¹ Kracauer, 2009, p. 168.

²² Mais detalhes, ver Rothwell, 2008, p. 152-156.

em um dos depoimentos de Tio Pac,²³ a questão apresentada por *Improvise!* confirma essas premissas, revelando um descompasso entre discurso e ação, teoria e prática.

Ainda assim, o caráter coletivo é um aspecto importante não somente para uma compreensão efetiva dos processos de autoria no tipo de realização audiovisual aqui em foco, como também do documentário de modo geral. Além disso, abre a possibilidade para a consolidação ou continuidade do grupo a partir do momento em que se definem claramente algumas práticas e suas implementações, seja por uma questão política, estética ou pelo encontro dessas duas esferas.

Desse modo, o grupo torna-se capaz de preservar sua identidade, estando pronto para ocasiões que exigiam uma tomada de posição. Isso encaminha o debate ao questionamento de Freire, quando pensa a autoria no documentário: “será que podemos falar, aqui, de uma ‘autoria’, de um autor exclusivo no produto final desse registro, ou seja, do filme documentário que dele resultou?”²⁴

Uma primeira resposta a essa questão diria que *não*, pois no documentário é possível haver tanto a *mise en scène* do diretor (ou a performance, como prefere Bruzzi) quanto a *auto-mise en scène* da pessoa filmada.²⁵ Especialmente em relação a esta última revela-se um grau de imprevisibilidade que força o documentarista a se posicionar frente ao registro e à montagem. Como forma de inserção no tempo e no espaço e, acima de tudo, da relação entre o cineasta e aquele que é filmado, a *auto-mise en scène* é capaz de enfrentar “com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas”,²⁶ configurando-se, assim, como “fato social”,²⁷ uma vez que durante a realização de um documentário não é apenas o olhar do documentarista que orienta a construção de sentidos, mas o olhar cruzado do mundo, das pessoas, dos espectadores. Novamente, registro e

²³ Como comprova o depoimento de Tio Pac em *Improvise!*, sobre a realização do outro um filme, resultado de uma parceria entre o Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto: “todos participaram do argumento, do roteiro, é um processo coletivo, que cada qual tem a sua participação desde o princípio até o final na edição, todos participam”.

²⁴ Freire, 2005, p. 55.

²⁵ Logo na introdução de seu *Cinema e antropologia*, Claudine de France (1998, p. 19-52) define a *auto-mise en scène* como um momento em que pessoas se apresentam por si mesmas ao cineasta, revelando uma maneira particular de lidar com o registro por meio de situações não programadas. Isso reconfigura a relação entre documentarista e o mundo físico e material à sua volta e o papel e a relevância dos atores sociais para o documentário.

²⁶ Comolli, 2008, p. 68.

²⁷ Comolli, 2008, p. 98.

montagem compõem o terreno onde o edifício da autoria na produção documental periférica se edificará.

Mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto, pois há casos que se distanciam dessa premissa. Para desenvolver esse ponto remeto ao documentário *Noite aberta?* (Laboratório Cítrico, 2006). A ideia, a concepção e a finalização desse filme partiram apenas de uma pessoa: Diego Bion, ex-aluno da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, hoje professor da entidade. *Noite aberta?* prescinde do manejo da *auto-mise en scène* dos entrevistados, porque simplesmente não há entrevistados, apenas imagens retiradas “das emissoras de TV aberta, na madrugada do dia 22 para o dia 23 de agosto de 2006”, como informa uma cartela inicial. O filme é uma sucessão de trechos da programação televisiva que inclui programas de auditório, chamadas de novelas, leilão de joias, programas evangélicos que vendem soluções de problemas. Sua assinatura ocorre em nome do Laboratório Cítrico, projeto da Escola Livre, mostrando que a coletividade, ausente no processo de realização (bem como os imprevistos da tomada), transfere-se para a assinatura do filme – uma estratégia que confirma as mediações entre grupos e a sociedade (Kracauer) e o exercício da política por meio do reagrupamento de “restos” da programação televisiva para, assim, compor um discurso político (Benjamin).

5.1.1.3 – Contexto urbano, de intervenção, de participação

As nítidas demarcações políticas anteriormente apontadas emprestam ao cinema de periferia um ar de produção artística contextual, ou seja, aquela definida por Ardenne pelas suas características de intervenção crítica e comprometimento real e estreito com o seu contexto de produção, moldando sua realização e composição. Nesse caso, o contexto, como um catalisador da produção artística, estabelece um corpo a corpo direto não somente com os realizadores, mas também com o espectador, num processo em que a arte perde seu estatuto de *objet d'art* vinculado a uma contemplação passiva, articulando, dessa forma, uma cadeia triangular e horizontal entre contexto, produtor e público. Em outras palavras, quando a obra de arte adota um giro completamente novo, ainda que problemático e assimétrico, reivindica para si um valor da realidade relacionada ao seu contexto de produção e circulação, tornando-se, portanto, contextual.

Pelas opções discursivas e estéticas que elegem, vários documentários abordados ao longo deste trabalho situam a produção periférica como um modelo artístico que realça a importância de se explorar e extrair sentidos do território. Isso torna a realidade sempre um contexto particular e circunscrito, a partir do vínculo com situações e demandas concretas. Para não incorrer numa digressão, remeto a dois documentários já comentados, a fim de reforçar esse argumento: *Improvise!*, que aborda a questão racial e a representação das periferias como espaços unicamente perigosos e violentos, e *Curta saraus*, voltado para a produção literária engajada de moradores dos espaços periféricos. Ressalta-se, assim, a importância do local, do bairro e da cidade como elementos indissociáveis do contexto e que servirão de alicerce para a produção documental realizada em comunidades de baixa renda, conforme revelaram as análises do terceiro capítulo.

Abre-se, assim, uma dupla seara para essa produção: ela integra uma cadeia discursiva, mas também dá uma vívida impressão de ser externa a ela, pois “os significados e os efeitos de uma imagem ou de um filme”, como acredita Nichols, “não podem ser determinados antecipadamente, de forma simples e sempre ideológica”.²⁸ Na produção investigada neste trabalho, a questão da autoria é atravessada por diversos fluxos em que seus realizadores se tornam produtores e criadores, num movimento em que são revistas as relações com os meios de produção. Uma vez coletivos, tais processos subvertem as regras habituais da prática audiovisual, conferindo ao grupo a assinatura coletiva da direção e, simultaneamente, tornando-o um mediador entre ideias e sua materialidade em documentários feitos em diversos espaços urbanos. Daí, o seu caráter de produção artística contextual que enfatiza discursos e evidências em imagens e sons, cuja matéria-prima são os elementos da vida cotidiana.

As composições da autoria revelam um importante movimento de afirmação da diferença – estratégia política em sua essência – que, como se viu, é forte discursivamente. Mas essa possibilidade de fala não pode confundir a coexistência de dois fenômenos, um *sociológico*, mais consolidado, e um *estético*, ainda por solidificar. Atentar para imagens e discursos que esses novos sujeitos do discurso engendram torna-se uma importante tarefa não apenas porque evidencia a gênese da produção, mas também porque sanciona as bases da discussão em torno da autoria.

²⁸ Nichols, 2008, p. 34-35. No original: “(...) the meaning and effect of an image or film cannot be determined in advance as simply and always ideological”.

Esses aspectos não podem permitir que a possibilidade de fala seja vista como a resolução dos problemas decorrentes de estigmas, pois estar com a palavra, apesar de importante, pode não significar muita coisa. Ao articular o contexto, o grupo e a criação, a autoria na produção de documentários periféricos se movimenta rumo a minimizar essa conjuntura, interessando-se pelo filme como uma possibilidade de existência autoral sempre vinculado ao cotidiano e à história. Afinal, o que impulsiona a produção de documentários nas periferias é um conjunto de *razões* já debatidas ao longo deste trabalho e não o *insight* que acomete supostos gênios da criação audiovisual.

5.2 – Cinema de periferia: uma discussão sobre suas composições

O cinema de periferia se tornou hoje uma “marca” que abriga uma produção diversificada em temas, narrativas e materiais audiovisuais, capazes de produzir variados pontos de vista sobre uma determinada questão. Tais aspectos – caros também à produção de documentários do mesmo período – sugerem um cauteloso olhar antes de se estabelecer o surgimento de um novo “gênero” audiovisual, dotado de identidade e autonomia. De fato, essa denominação se dá inicialmente por um vínculo geográfico, afinal tais filmes são, sim, realizados em periferias, favelas ou subúrbios. Mas a discussão deve transcender a geografia do local para perceber valorações que moldam essa definição. Isso confere ao cinema de periferia, por herança, um espaço não geográfico, mas desta vez simbólico na produção audiovisual brasileira contemporânea. Esse tipo de realização audiovisual solicita, portanto, releituras tanto da produção quanto da reflexão sobre o documentário brasileiro contemporâneo que não podem mais ser vistas sob o prisma de conceituações que engessam possibilidades interpretativas.

Nessa moldura, é importante perceber como a produção de documentários nas periferias vem fazendo uso de uma heterogeneidade de recursos estilísticos, imagéticos e sonoros, e que sentidos são possíveis apreender daí, bem como ir além de pressupostos teóricos que parecem não acompanhar o ritmo das inúmeras possibilidades discursivas e estéticas que o documentário é capaz de apresentar. Nesse cenário marcado pela diversidade da produção e da reflexão, interessa-nos apreender como o pensamento bakhtiniano, a partir da noção de *gêneros do discurso*, contribui para o debate sobre o

documentário realizado nas periferias brasileiras. Como se verá adiante, a diversidade de materiais visuais e sonoros se manifesta por fricções produtoras de instabilidades e fissuras capazes de estabelecer outros encaminhamentos para as linguagens audiovisuais, bem como para temáticas que elaboram pontos de vista.

Defina-se (Kinoforum, 2002) e *Imagens de satélite* (Oficina de Imagem Popular, 2004) fornecem os subsídios para o desenvolvimento dessa discussão. O primeiro retrata as condições de pobreza e marginalidade da população negra. Num vai e vem na história, do período da escravidão aos tempos atuais, o filme sinaliza que, em relação ao exercício da cidadania, a história parece ter parado no tempo para os escravos do final do século XIX. Já *Imagens de satélite* “pega o bastão” deixado por *Defina-se* para abordar a discriminação experimentada por quem mora na periferia. O documentário transcende a questão da raça e debate como o preconceito se espalha para os demais campos que compõem uma localidade, impregnando moradores de subúrbios e favelas com uma marca instintiva que os diferencia dos demais moradores da cidade.

Os temas desses dois documentários apresentam a crítica à desigualdade brasileira, em seus mais diferentes níveis, como um denominador comum, mas é a pluralidade de recursos sonoros e imagéticos que interessa verificar. A análise dessa composição fornecerá os elementos para o debate sobre o espaço que os documentários de periferia ocupam na produção audiovisual contemporânea brasileira.

5.2.1 – Encenação, ambiguidade e história

Para elaborar sua crítica à situação de exclusão pela qual o negro passa desde que trazido da África até os dias de hoje, *Defina-se* lança mão de uma série de recursos: reconstituição, materiais jornalísticos, imagens de arquivo, publicidade veiculada em revistas semanais, entrevistas e música (*rap*, cantos negros).²⁹ Indo de encontro à ideia do documentário como resultado de registros capturados unicamente *in loco*,³⁰ o plano de

²⁹ É recorrente na produção de documentários brasileiros o uso de diversos materiais sonoros e imagéticos para compor a narrativa dos filmes. *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006) é um dos casos recentes que faz uso desse procedimento. Para contar a história do índio Carapiru, o documentário recorre a imagens de arquivo de telejornais, reconstituições, entrevistas, cenas de outros filmes de ficção e documentários, revelando uma preocupação maior com o potencial da história que pretende contar do que com enquadramentos a modelos preexistentes. Mais informações, ver o trabalho de Lins & Mesquita (2008).

³⁰ Como acredita Penafria (1999).

abertura de *Defina-se* é apenas uma tela negra, diante da qual ouvimos gritos. Na sequência, uma reconstituição em que negros são chicoteados no tronco. Com uma iluminação que privilegia a expressão de sofrimento dos atores, na cena em *slow motion*, em nenhum momento vemos o açoite do chicote no escravo. Essa opção produz “a subversão do real pela ficção”,³¹ evitando o caricato na informação que pretende passar e o óbvio no que diz respeito aos recursos estilísticos audiovisuais.

Vários materiais impressos de arquivo compõem a estrutura narrativa do documentário. Após a reconstituição do início, vemos desenhos de negros trazidos de diversas partes da África – Congo, Mina, Angola, Benguela –, que parecem compor uma espécie de “catálogo de tipos” comercializados no período da escravatura. No mesmo instante em que essas imagens começam a aparecer, uma batida *rap* estabelece a conexão entre o passado e o presente. A letra cantada sugere a tomada de decisão diante dos problemas e aponta para o *hip-hop* como uma potência criativa das periferias. A música continua e as imagens subsequentes são de jovens em diferentes situações: uma moça observa a imensidão da periferia de cima de uma laje, enquanto jovens se reúnem numa espécie de centro comunitário. Em nenhum momento eles falam ou prestam depoimentos para a câmera. Alguns jovens são filmados em *close* do nariz à testa, suas bocas não aparecem, ouvimos a música em *off*. Neste momento, *Defina-se* sugere algumas ambiguidades: o *rap* fala por eles, pois os *rappers* (cantores de *rap*) são também iguais aos que aparecem na cena, sendo assim é possível descartar suas falas. Eles não podem falar, sancionando a discussão sobre como a história se tornou estática para muitos negros, desde quando saíram das senzalas. Ou ainda a imagem por si só basta. Os corpos que aparecem nesta sequência não falam, mas veem o que está à sua volta, e para isso o recurso do *close* do nariz à testa já se torna suficiente. Essa passagem aciona a ambiguidade como um princípio crucial para o entendimento do documentário, pois “as imagens documentais não são, idealmente, ilustrativas, mas constitutivas, desde que o espectador as constitua como documentário”.³² Daí, pode-se apreender que a ambiguidade não reside apenas nas imagens, mas é, antes de tudo, construída pelo espectador.

³¹ Niney, 2002, p. 53.

³² Como defende Vaughan (1999, p. 82), no texto *The aesthetics of ambiguity*. No original: “documentary’s image are, ideally, not illustrative but constitutive. They are constitutive of the viewer’s meanings, since it is the viewer who constitutes them as documentary”.

Um recorte do jornal *Imprensa negra*, em que se vê uma mãe com o filho nos braços, é o mote para a entrevista com Dona Maria. Negra, pobre, grávida, ela dá entrevista na porta do barraco de madeira onde mora e diz que vive em tais condições há cinco anos. Durante a conversa, a diretora pergunta: “a senhora é feliz?”. Dona Maria, com um dos filhos no colo, responde sem hesitar que não. Em seguida, ouvimos a voz da diretora dizer: “Corta!”. E a pergunta se repete: “Dona Maria, a senhora é feliz?”. Ela diz que sim, e quando perguntada por que, coça a cabeça e não consegue explicitar os motivos de sua felicidade. Se a montagem orienta o sentido do filme, esta opção pode ser também a de debilitar o aparente conforto do espectador. Como acredita Comolli, o corte deve servir para a ruptura, a surpresa, o inesperado. No momento em que Dona Maria diz “não” à pergunta que lhe é feita, e em seguida ouvimos “corta!” e a repetição da pergunta, a montagem desestabiliza certezas e referências, tornando cada vez mais frágil o acesso a uma suposta verdade. Nesse caso, temos a manipulação das/nas imagens reveladas no próprio filme. “Com a confissão do artifício, aparece a manipulação como possível e legítima: o controle da situação”.³³ Tal controle, nesse documentário, estremece os alicerces inicialmente estáveis, provocando fricções e fissuras que encaminham tanto para a ambiguidade como para a exatidão sobre o papel e o lugar do negro na sociedade em que vivemos.

Esse aparente excesso de referências inicialmente distantes e desconexas produz um discurso sobre como a história se tornou dissonante para uma determinada parcela da sociedade brasileira. Esse aspecto é mais facilmente acessado quando analisamos o papel que as reconstituições exercem no documentário. Como posto anteriormente, negros são açoitados no tronco e a fotografia prioriza a dor e o sofrimento. Essas tomadas são, evidentemente, encenações que tentam resgatar uma realidade do passado.

Entretanto, esse recurso não é uma exclusividade de *Defina-se*. Vários documentários do *corpus* desse trabalho fazem uso de encenações ou reconstituições com os mais variados propósitos: retratar o cotidiano da Febem ou a revista dos alimentos no dia de visita às penitenciárias (*As consequências de um erro* e *Aqui fora*, respectivamente), quando a dificuldade de autorização de registro em instituições prisionais esbarra na realização do documentário; registrar o consumo e o tráfico de drogas (*O movimento*),

³³ Comolli, 2007a, p. 26.

quando também falta uma permissão para filmar tais ações; garantir a carga dramática ao encenar um assassinato, quando não há o seu flagrante imagético (*Crônica de um fato comum*); refazer as ações cotidianas, quando isso favorece a introdução de um novo tema a ser abordado pelo documentário (*Videolência*).

Como se vê, são diversos os acontecimentos encenados assim como os motivos que os impulsionaram: no entanto, eles convergem para um ponto comum: a encenação permite o acesso àquilo que não pode (ou não pôde) ser visto, promovendo um resgate no tempo que favorece o entendimento das esferas da vida cotidiana. Afinal, como sinalizado no terceiro capítulo, as invenções do cotidiano promovidas pelos documentários de periferia estabelecem uma articulação entre história, política e cotidiano, situando este último num espaço tangível em que suas múltiplas combinações podem ser acessadas e debatidas. Além disso, é válido destacar, seguindo as trilhas de França, os impactos em termos de representação que as encenações podem acionar, especialmente para o espectador.³⁴ Tais encenações oscilam entre ações ordinárias (a brincadeira entre crianças, presente em *Videolência*) e fatos extraordinários (o açoite no tronco, em *Defina-se*). Esse último, em especial, hoje visto como um evento histórico, remete o espectador a um passado em que ela foi uma ação ordinária.

Se “a escrita da história recria pertencimentos”,³⁵ esse reposicionamento das ações diárias pelo transcorrer da história desestabiliza os encadeamentos familiares de imagens que circulam no senso comum e no imaginário social e, principalmente, aciona o caráter de “reflexão”³⁶ das encenações.

Essa dimensão é possível porque “a reconstituição reflexiva adquire uma forma deliberadamente teatral e distanciada, na qual, ao mesmo tempo, o ator atua e desatua, no sentido em que a representação não busca nem fingir nem fazer crer que ela seria

³⁴ Escreve a autora: “no campo do documentário, a repetição de situações, gestos, lugares, corpos aparece como um procedimento capaz de evidenciar a ideia de que o sentido dado a um acontecimento não depende simplesmente do reconhecimento do fato, mas de suas estratégias de representação e do modo como são dirigidas ao espectador, isto é, como o sujeito é solicitado pelo filme” (França, 2010, p. 150).

³⁵ França, 2010, p. 155.

³⁶ De acordo com Niney, as reconstituições podem acionar duas esferas: simulação e reflexão. A primeira retoma o passado pela ação, como os filmes de aventura ou filmes históricos, e busca uma fidelidade por meio por meio da *mise en scène*, da narrativa, dos figurinos e dos cenários. Já a segunda recorre aos testemunhos e às imagens de arquivo, não como ilustração de uma época, mas como indícios que permitem a articulação entre o passado e o presente. Para mais detalhes, ver Niney, 2009, p. 46-51.

equivalente ao original”.³⁷ Em *Defina-se*, a reconstituição desloca-se do plano da suposição para o da evidência, suprimindo a falta do registro *in loco* (inclusive porque ele nem seria possível, pois as câmeras de filmar ainda estavam em sua fase embrionária, na Europa) ao facilitar a conexão entre o que se passou e o que se passa no presente. Em decorrência de sua diversidade de materiais imagéticos e sonoros, e em especial das encenações apontadas, a montagem de *Defina-se* constrói uma temporalidade que, mesmo estática, não abole o tempo, mas faz senti-lo numa espécie de passeio pela história, não a cronológica, mas a que apresenta ambivalências capazes de apreender seus sentidos e interpretações.

5.2.2 – Voz *off*, realidades contrastantes e múltiplas evidências

Vista como um recurso quase proibido, a voz *off* foi praticamente banida da produção de documentários no país a partir dos anos 90. Por remeter a um passado em que funcionava como “a voz do saber” ou “a voz de Deus”,³⁸ delegando um juízo de valor definitivo sobre temas e personagens, muitos documentaristas descartaram seu uso para se distanciarem da proposta dos filmes de tese dos anos 1960, que se apoiavam na voz *off* para sustentar um determinado argumento.

Passado o momento mais intenso de sua rejeição, alguns documentários recentes percorreram o caminho inverso, usando esse recurso de modo distanciado tal qual na década de 1960.³⁹ Nesse ensejo, a voz *off* é um dos recursos utilizados por *Imagens de satélite* que merece uma atenção mais efetiva, pois “a voz tensiona o que vemos na imagem, insere nela temporalidade, injeta memória, insufla o devir”.⁴⁰ Nesse filme, todos os depoimentos são em *off*, os rostos dos entrevistados não são, em nenhum momentos, revelados.

³⁷ Niney, 2009, p. 49. No original: “la reconstitution réflexive connaît, depuis peu, une nouvelle forme délibérément théâtrale et distanciée, à la fois jouée par des acteurs et déjouée, au sens où la représentation ne cherche ni à faire semblant ni à faire croire qu'elle serait l'équivalent de l'original”.

³⁸ Bernardet, 1993.

³⁹ Ela aparece agora como um registro testemunhal de uma convivência (*Santiago*, João Moreira Salles, 2007), bem como embalada pelo ritmo do cordel (*Fábio Fabuloso*, Pedro Cezar, Ricardo Bocão, Antonio Ricardo, 2004) ou pelo tom sóbrio e irônico dos filmes *noir* para pontuar a narração (33, Kiko Goifman, 2003).

⁴⁰ Lins, 2007, p. 150.

Na abertura do documentário, uma voz *off* estabelece as definições de periferia e de centro. As imagens escolhidas para o momento da narração de cada uma das definições se alternam, respectivamente, entre uma creche com uma boa infraestrutura e outra com estrutura precária. A partir da voz *off*, o documentário começa a traçar uma comparação entre universos aparentemente distintos para tocar em questões recorrentes nas periferias brasileiras: deficiente infraestrutura urbana, preconceito, escassez material. O cenário é o bairro Riacho Fundo II, periferia de Brasília localizada a 23 km do plano piloto.

Na próxima sequência, na tomada de uma das ruas do Riacho Fundo, vê-se a alternância entre casas e o comércio local. O recurso sonoro, dessa vez, é o *rock*. Desse momento em diante, prevalece o contraste por oposição quando uma outra voz *off*, em tom de desabafo, ressalta o preconceito por que passam os moradores de periferia quando circulam no plano piloto, indo de encontro a depoimentos, recorrentes neste tipo de produção, que costumam frisar o “lado positivo da periferia”. Esse aspecto aciona o comentário de Lins sobre os filmes de Chris Marker, útil também para se pensar *Imagens de satélite*: “é também por meio da palavra, do próprio comentário, que se dá o questionamento da relação entre imagem e locução”.⁴¹

Essa evidência múltipla está presente, inclusive, em diversos filmes da produção periférica que fazem uso da voz *off* (ou *over*, que apesar de apresentar diferenças no modo de aparição, guarda semelhanças em relação a usos e funções) como recurso que contribui para o andamento da narrativa ou das opções estilísticas. Observando os documentários anteriormente analisados, *Moro em São Paulo* usa a voz *off* para confrontar os imaginários engessados sobre as periferias quando ressalta a presença da arte, da arquitetura e da tecnologia nesses espaços. Já *Cidade cinza* recorre a essa modalidade de voz para, em parceria com as imagens, postular impressões e sensações sobre os centros urbanos. *O movimento*, por sua vez, usa a voz *off* para situar o espectador sobre as dinâmicas de venda e consumo de drogas, delegando à voz tarefa de ratificar o real, já que faltam as imagens (estratégia utilizada também em *As consequências de um erro*). Nota-se, por meio desses documentários, uma heterogeneidade de usos e funções da voz *off*, confirmando a tendência acima que traça diversos itinerários para as combinações entre imagens e vozes,

⁴¹ Lins, 2007, p. 148.

devolvendo uma proliferação de efeitos e distanciando-se, assim, da perspectiva que marcou os anos 30 e 40.⁴²

Resgatar em outros documentários essa nuance permite o desenvolvimento da análise do papel da voz em *Imagens de satélite*, pois essa multiplicidade está presente nesse documentário, que a cada sequência utiliza a voz *off* para induzir a novas informações e sensações. O rapaz que se queixa do preconceito em relação aos moradores de periferia diz não poder sair do Riacho Fundo II por conta dos filhos, estabelecendo com as imagens um jogo de opostos, já que o depoimento reforça a impossibilidade do deslocamento, enquanto as imagens que vemos foram captadas a partir da janela de um carro em movimento. Há, de modo simultâneo, uma mobilidade imagética e uma paralisia das ações pela voz.

Antes de retomar as imagens das creches vistas no início, uma cartela informa seus nomes e localização. A primeira é o Instituto Nair Valadares, no bairro Riacho Fundo II. Ao passo que vemos imagens das boas instalações da creche, outra voz *off* relata a rotina da criança ao chegar ao instituto, que vai desde o café da manhã às aulas sobre formação e identidade social. A próxima cartela informa o nome e a localidade da outra creche apresentada no início: creche Quatro Pequeninos, localizada também no Riacho Fundo II. O relato, desta vez também em *off*, ressalta a precariedade em que a creche funciona, com escassez de alimentos e poucas doações. Aqui, ao contrário do que predomina no filme, as imagens corroboram o que é dito: um pátio com brinquedos velhos e mal conservados.

No final, uma imagem aérea traça uma relação ambígua com o título do filme – *Imagens de satélite* –, por ser captada do alto, como feita pelos satélites; mas também uma imagem que revela de forma mais abrangente a grandiosidade da periferia brasiliense, denominada “cidades-satélites”. Ocorre na mesma imagem a fusão das duas possibilidades: a imagem de uma cidade-satélite, a periferia, e a imagem de uma periferia, que, ocasional ou acidentalmente, foi captada de cima, talvez por um satélite. Enquanto vemos a imagem do alto percorrer o espaço periférico, a mesma voz *off* do início lança um questionamento sobre a possível homogeneidade das periferias: “Muitos acham que é necessário dois ambientes para que possamos ver diferenças. Mas se enganam. Pobres de conteúdo. Que

⁴² Esse movimento, contudo, não é uma novidade na história do documentário, como destaca Lins (2007, p. 144): “para muitos jovens documentaristas do pós-guerra abolir a voz de autoridade em proveito de um universo sonoro variado era crucial; tratava-se de respeitar tanto o material filmado quanto o espectador, evitando a imposição de uma visão única dos acontecimentos mostrados; importava preservar a ‘ambiguidade’ do real, tal como defendia o crítico francês André Bazin”.

não sabem que dentro de um único possa haver muitos. Alguns que têm, outros que não. Será assim justo?”.

Em diferentes aparições, a voz *off* nesse documentário estabelece a percepção do espectador num jogo entre palavra e imagem que apresenta gradações de ambiguidade, contraste e confirmação de informações. A voz *off* evidencia novas possibilidades para a condução narrativa e estética do documentário. Não é apenas a sua “postura mais pedagógica”⁴³ que se institui, mas a possibilidade de ativar novos encadeamentos para imagens, sons e discursos. O aspecto que rege essa possibilidade é o manejo das experiências e práticas sociais. Cada vez mais heterogêneas, elas devolvem para a produção documental periférica uma diversidade de usos e de funções da voz no documentário.

5.2.3 – Documentário (de periferia): um gênero do discurso audiovisual?

As diversas estratégias apresentadas por *Defina-se* e *Imagens de satélite* dão uma pequena mostra das possibilidades discursivas e estéticas a que o documentário pode recorrer, seja ele realizado na periferia ou fora dela. Essa diversidade coloca o analista frente a um desafio: apreender o documentário em seus conceitos e classificações. Desse modo, pode-se transferir a preocupação de Corner, sobre o painel bibliográfico da teoria do documentário, para o objeto aqui em foco: “o que podemos dizer sobre o documentário?”⁴⁴ Os projetos que respondem a essa pergunta se filiam a diferentes métodos e distintas tradições teóricas. Não convém aqui um detalhamento de todos eles, pois isso nos conduziria a uma digressão pouco produtiva. Entretanto, é válido ressaltar que a teoria do documentário já concebeu esse tipo de filme como um discurso sobre o mundo histórico, capaz de empreender diversos modos de representação;⁴⁵ descartou a representação para investigar como ele articula modos de engajamento por parte da audiência⁴⁶ ou ainda como “arte da duração” que força a “transformação do espectador”;⁴⁷ elaborou categorias para depois perceber que as aproximações do documentário com a arte e a subjetividade podem

⁴³ Xavier, 2006, p. 140.

⁴⁴ Corner, 2000b, p. 681-688.

⁴⁵ Nichols, 1991, 2008.

⁴⁶ Hill, 2008b.

⁴⁷ Comolli, 2007b, p. 128.

revelar seu potencial ensaístico.⁴⁸ Em sua tendência dialógica, ele não se limita a contar uma história, pois há, em contraposição a essa possibilidade, os modelos subjetivos ou poéticos.⁴⁹ Além desses postulados, há o que considera a retórica como um princípio norteador do documentário,⁵⁰ bem como aquele que vê sua essência como “valor”, em vez de se ater a uma definição engessada.⁵¹

Esse breve panorama aponta para a diversidade de perspectivas dos estudos do documentário, não podendo tais perspectivas serem vistas como a palavra definitiva sobre o tema. Além disso, embora a tese tenha o foco no documentário, seu objetivo central não é discutir as bases teóricas ou históricas que alicerçam a teoria do documentário. Por esse motivo, estabeleci relações mais específicas com as diversas vertentes e seus respectivos autores. Os dois filmes acima comentados, como uma espécie de síntese da diversidade estilística e discursiva da produção documental periférica, reforçam esse argumento diante de uma multiplicidade de arranjos a partir de diversos materiais audiovisuais, tornando problemático o seu “encaixe” em uma determinada linha de pensamento. A produção de documentários apresentou em vários momentos a experimentação como marca intrínseca. A teorização deu significativos passos desde a definição do documentário como um “tratamento criativo da realidade”,⁵² mas ainda assim um hiato afasta esses dois campos, produzindo, por vezes, um diálogo de surdos, pois os pontos de partida (e consequentemente, os de chegada) são, em muitos casos, conflitantes. Um pequeno recorte na história do documentário ajuda a perceber esse embate: enquanto nos anos 1960 cineastas descobriam o cinema direto e o cinema verdade, os estudos gravitavam em torno do documentário como um espaço de legitimação ou autenticação da realidade. É certo que os pressupostos dos autores citados acima, num determinado momento, também contribuem para o entendimento das questões subjacentes ao documentário, de modo que seria no mínimo precipitado descartá-los por completo.

Mapear um determinado campo de transmissão de ideias é, sem dúvida, uma tarefa árdua e arriscada. As propostas descritas acima evidenciam esse aspecto, visto que o documentário, por retratar realidades em constante mutação, torna cada vez mais difícil o

⁴⁸ Renov, 1993, 2004.

⁴⁹ Chanan, 2004.

⁵⁰ Nichols, 1991; Rabinowitz, 1994.

⁵¹ Corner, 2002.

⁵² Rotha, 1936.

estabelecimento de seus limites e fronteiras, seja como um discurso sobre o mundo histórico ou um resultado de interfaces entre seus potenciais subjetivos e performáticos.

Diante deste painel, a perspectiva bakhtiniana de *gêneros do discurso* torna-se particularmente importante. Bakhtin considera que, embora cada enunciado possua características individuais, o local e as condições de seu uso geram tipos relativamente estáveis de enunciados, ou seja, os gêneros do discurso. Eles estão localizados em duas “categorias”: uma agrupa as enunciações do cotidiano – bilhetes, cartas, conversas, aos quais Bakhtin denominou de “gêneros primários”; na outra, mais relacionada à escrita, estão o discurso científico ou filosófico, os “gêneros secundários”. A percepção de tal movimento ocorreu quando o autor centrou as atenções no romance e identificou uma diversidade de gêneros, muitos trazidos do cotidiano, como também de discursos mais “elaborados”. O romance, portanto, mostrou-se como uma força centrípeta ao conjugar diferentes esferas da linguagem em um único artefato.

A riqueza e a heterogeneidade dos gêneros do discurso fazem com que um primeiro enunciado contribua para a formação de um segundo que, por sua vez, exerce influência sobre um terceiro, e assim sucessivamente. Se o cotidiano, no contexto enunciativo da comunicação, é o terreno onde se edificam os gêneros do discurso, podemos perceber que eles não se limitam ao romance, mas podem ser pensados também no contexto da televisão, das tecnologias da comunicação, do cinema, da produção documental periférica.⁵³

Esse aspecto torna-se, portanto, válido para os estudos sobre o documentário (realizado ou não nas periferias), pois tais indicações não se limitam ao campo da linguagem e da literatura. Embora não tenha escrito sobre cinema, o próprio Bakhtin reconhece esta possibilidade ao sinalizar que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros do discurso, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”.⁵⁴ Se pensarmos essa discussão no campo do documentário contemporâneo brasileiro, realizado ou não na periferia, as possibilidades enunciativas apresentadas a partir

⁵³ Dentro desta perspectiva, vale ressaltar a perspectiva de Irene Machado (2005, pp. 161-162) sobre os gêneros do discurso: “se, em vida, Bakhtin pôde alimentar suas idéias sobre os gêneros discursivos acompanhando o florescimento da literatura, da cultura popular, do jornalismo, da publicística e do rádio, o desenvolvimento ulterior da cultura, as esferas discursivas diversificadas pelos meios da comunicação, pelos encontros e diálogos interculturais se encarregaram de redimensionar o alcance que suas formulações sobre os gêneros discursivos poderiam ter no estudo dos discursos da prosa comunicativa criada pelo filme, programa de televisão e pelos formatos das mídias digitais”.

⁵⁴ Bakhtin, 2003, p. 268.

dos filmes comentados acima se aproximam consideravelmente do debate promovido por Bakhtin.

A questão não se finda, porém, em apenas afirmar que o documentário é um gênero do discurso, mas debatê-lo nessa chave e reconhecer que o documentário atual apresenta o potencial híbrido dos gêneros discursivos, para, em seguida, perceber o que essa pluralidade de imagens e sons é capaz de suscitar. Por essa via, a denominação “cinema de periferia” não pode engessar a produção, enquadrando-a numa categoria à parte, mas deve promover o debate e a experimentação. O cinema feito nas periferias intensifica esse aspecto. Documentários como *Defina-se* ou *Imagens de satélite* podem efetivamente ser considerados “filmes de periferia” concretos – por sua existência, por seus realizadores –, mas, ao mesmo tempo, podem ser abstrações dessa possibilidade, se não buscarmos compreender o seu valor atual em função das condições de produção e circulação. O “cinema de periferia” muda sempre de valor relativo dentro da área onde se situa, mudança que não é homogênea e só pode ser encontrada na totalidade de relações que comandam a ampla área conhecida como audiovisual.

Defina-se recorre a uma série de materiais e referências para traçar sua crítica ao espaço que o negro ocupa na sociedade brasileira, estabelecendo uma genuína aproximação entre estética e política, que, como visto nos dois últimos capítulos, é uma questão a que o debate sobre a produção documental periférica não pode se furtar. Já *Imagens de satélite* usa a voz *off* para contrapor possíveis posicionamentos fossilizados sobre a periferia. A diversidade de referências faz esse tipo de produção apostar muito mais na apresentação do que na representação de modelos narrativos para o documentário. Interessa evidenciar a dialogia desse repertório, pois o mundo do diálogo é aberto, ele coloca a enunciação num ponto de vista amplo, e esses vários pontos de vista apresentam essa diversidade discursiva que se localiza nos gêneros do discurso. Logo, as fricções entre os recursos audiovisuais são aspectos importantes também para a compreensão desses discursos como enunciação da linguagem audiovisual. Filmes como *Defina-se*, em sua heterogeneidade de materiais, ou *Imagens de satélite*, pela polifonia existente de depoimentos e imagens, estimulam a reflexão sobre o lugar do documentário, pois induzem a uma diversidade de pontos de vista cujo alicerce são as composições estéticas, o cotidiano como tema e a política infiltrada no discurso.

A produção documental periférica conduz o debate à discussão apresentada por Bakhtin e sugere que é inútil estabelecer uma delimitação teórica fechada para o documentário, sendo melhor visualizá-lo num contexto em que os fatores necessários para a sua compreensão podem apresentar as mais divergentes origens e formatos. É preciso não fixar uma postura definitiva a partir da análise de apenas dois filmes. Mas, por outro lado, esses dois filmes *apenas* já sugerem uma multiplicidade de combinações entre materiais estéticos e discursivos capazes de fornecer as indicações para esta discussão. Em *Defina-se*, um arranjo proporcionado pela montagem busca na ambiguidade um caminho para o debate sobre questões históricas e sociais brasileiras: em *Imagens de satélite*, o uso da voz *off* revela, duplamente, realidades diferentes de uma mesma localidade e a experiência comum do preconceito contra os moradores de periferias. Essa combinação é apenas uma entre tantas outras que os documentários citados podem fornecer, evidenciando, acima de tudo, sua capacidade de empreender uma diversidade de olhares, de pontos de vista e, ao mesmo tempo, de acenar para o duplo aspecto diagnosticado por Niney sobre as configurações do documentário:

por um lado, o filme é um rastro da realidade, e não uma prova: seu aspecto simbólico transborda, ele ultrapassa. Por outro lado, ele funciona como uma linguagem, logo simbólica, mas não uma linguagem abstrata (tal como a escrita ou a matemática), antes uma linguagem concreta, figurada, porque a tomada de imagens se dá sempre em contato ativo com realidades singulares: paisagens, animais, pessoas.⁵⁵

Nota-se, portanto, que os gêneros do discurso se constituem a partir de aproximações, justaposições ou fusões de materiais enunciativos que se friccionam, permitindo o surgimento de novos enunciados. Eles redimensionam o cenário das produções audiovisuais em que o cerne da questão se desloca da forma do enunciado para o seu uso. Eles não estão isentos de influências externas e por esse motivo torna-se estéril empreender uma categorização fixa para as suas funções.

⁵⁵ 2002, p. 14. No original: “Ainsi d’un cote, le film est une épreuve de la réalité mais pas une preuve (les tribunaux lui refusent ce statut): son aspect symbolique débord, il transpose. De l’autre, il fonctionne bien comme un langage, symbolique donc, mais pas un langage abstrait (telle que l’écriture ou les mathématiques), plutôt un langage concret, figuratif, parce que la prise de vues est toujours en prise sur des réalités singulières: paysages, bêtes e gens”.

Conclusão

Investigar um processo em andamento é desafiador e instigante. Desafiador por não estar concluído, encerrado, acabado, gerando a sensação de ser algo que sempre escapa ao nosso olhar. E é instigante exatamente por esse motivo, pois coloca o pesquisador diante da necessidade de postular as primeiras considerações e reflexões, como se estivesse adentrando um terreno pouco tátil, que vai revelando suas molduras na medida em que o percorremos. Essa dupla sensação atravessou constantemente a elaboração desta tese, pois a produção de documentários nas periferias está em curso e continuará após a finalização desse trabalho. A situação é, no mínimo, paradoxal, pois uma tese tem, entre outros objetivos, o propósito de estabelecer demarcações sobre o tema que investiga. Mas aí voltamos para a questão anteriormente apontada: como colocar o ponto final numa discussão sobre algo que está em andamento?

Essa aparente dificuldade não pode servir, no entanto, como um escudo contra a apresentação das necessárias considerações finais. Inicialmente, porque a delimitação temporal e a escolha de uma modalidade fílmica serviram não apenas como recorte, mas como guia que orientou o meu olhar. Em segundo lugar, diretamente vinculado ao primeiro, a produção documental periférica apresenta como característica intrínseca uma diversidade que se materializa em diversas instâncias fílmicas – pontos de vista, temáticas, narrativas, discursos, estéticas.

Essa característica, que a princípio poderia ser vista como um entrave, se mostrou também como um desafio porque apontou para uma multiplicidade de caminhos. Evidentemente, a concepção de uma tese não pode trilhar todos os itinerários que se mostram possíveis. Desse modo, estando eu atento à diversidade, mas também à possibilidade de execução do trabalho, o conjunto de filmes a que tive acesso acenou para a hipótese de que estética, cotidiano e política alicerçam os pontos de vista da

produção de documentários de periferia. Essa premissa foi discutida, respectivamente, nos capítulos dois, três e quatro, sendo confirmada, portanto, por meio das análises dos documentários que apontaram para um rico debate interdisciplinar.

Esse tipo de realização audiovisual envolve uma série de fatores – produção, políticas públicas, representações, estratégias pedagógicas (no caso das oficinas) – que interferem na composição dos filmes. É claro que o enfoque e o método privilegiaram o documentário, mas esses matizes foram incorporados à discussão quando a sua exposição permitiu o desenvolvimento das análises. Afinal, os documentários feitos em periferias não podem ser vistos apenas como resultado do diletantismo dos seus realizadores, mas também como um espelho que reflete tendências, pontos de vista, diferentes modos de se relacionar com pessoas e situações.

A singularidade e a originalidade do “olhar de dentro” encontram respaldo no encontro entre estética, cotidiano e política, quando a articulação desses elementos empreende uma diversidade de pontos de vista. No entanto, a diversidade deve ser vista como o percurso final do trajeto percorrido pela composição do “olhar periférico”. Antes disso, é válido destacar que os documentários em análise ressaltam suas peculiaridades quando o imprevisto das condições de produção e da tomada se fazem presente. Além disso, a ausência de um referencial fixo relativo às narrativas e às linguagens deixa o caminho livre, para os realizadores diante do trabalho de organizar esteticamente uma obra audiovisual. Esse aspecto revela uma especificidade do ponto de vista interno que pode ser, ao mesmo tempo, um trunfo e uma desvantagem, como explicitarei mais à frente. No trabalho de se apropriar das experiências cotidianas para compor uma história, muitos desses documentários promovem o encontro entre um arsenal de referências visuais, textuais e sonoras que estimulam a reflexão sobre as composições da autoria. Se parto da ideia de que contexto, grupo e criação constituem as marcas autorais no cinema de periferia, um reflexo direto dessa nuance reside no aproveitamento de restos, casos e vestígios de materiais imagéticos e sonoros por parte desses documentários, especialmente como revelaram as análises de *Defina-se* e *Imagens de satélite*, no quinto capítulo. Saber ver a potência desse aproveitamento confirma não somente a premissa benjaminiana sobre autoria, mas, acima de tudo, revela que o trabalho de elaborar um “olhar interno” é multifacetado; coletivo, mas não necessariamente harmônico; ambíguo e polifônico. Todas essas características ajudam, novamente, a demarcar singularidades que caracterizam a produção documental periférica.

Embora estética, cotidiano e política funcionem como uma fundação dos pontos de vista dos documentários de periferia, fatores como tecnologia e cultura, por exemplo, também são importantes para o entendimento de suas dinâmicas de realização. Como apontado no primeiro capítulo, a popularização do digital é um importante aspecto para a expansão do cinema de periferia. O debate, no entanto, não se resume ao acesso aos equipamentos, mas abarca principalmente os usos desses equipamentos que permitem o desenvolvimento de processos criativos, artísticos e culturais, gerando uma produção de conhecimento comum. A questão da cultura também é importante, especialmente se a tomamos na acepção de Raymond Williams, que a concebe como um modo de vida compartilhado que institui as diretrizes para uma comunidade, para uma nação ou uma coletividade.¹ Assim, quando os documentários se apropriam de experiências cotidianas dos espaços periféricos, quando tomam como tema uma pessoa considerada importante para uma localidade ou quando voltam ao passado para melhor entender a atualidade, eles estabelecem um modo de aproximação com a cultura, estando presente, portanto, ao longo de toda a discussão que diz respeito às dinâmicas das oficinas e coletivos e à forma e ao conteúdo dos filmes.

Partindo da ideia de que o ponto de vista no documentário organiza um senso de orientação por meio de aspectos sensoriais (imagem e som) e de demandas contextuais (a política, a ideologia, o social), a investigação dessa premissa orientou-se, inicialmente, para a questão estética de tais documentários. A estética do cinema de periferia reflete as referências televisivas; mas vai além da TV ao aproveitar as possibilidades de experimentação com narrativas e as instâncias do improviso, concebendo um projeto estético que se revela como um traço recorrente na produção documental periférica. Há inúmeros métodos de realização, que, no caso das oficinas, se desdobram no tempo destinado aos cursos, ao conteúdo das aulas, à abordagem da teoria e da prática ou à relação com o local de moradia ou com a cidade, bem como, no caso dos coletivos de realização audiovisual, às temáticas e discursos que procuram ressaltar em seus filmes e como isso se materializa no tratamento destinado a imagens, sons e narrativas. Isso indica que o contexto de realização é vital para o entendimento da composição estética de tais documentários. Nessa direção, novos experimentos podem surgir, pois a própria história do documentário mostra que a sua preservação estará guardada enquanto houver experimentação e quem busque novos itinerários para a

¹ Williams, 2007, p. 117-124.

realização. Se esse é o caminho para a continuidade da experiência cinematográfica, a produção documental periférica cumpre o seu papel.

A circulação constante de imagens das periferias e seus moradores no cinema e na TV força a criação de novos modos de representação, provocando uma mudança no eixo de direção temática e estética, pois a “função” de pessoas, histórias e sociabilidades muda de acordo com os domínios discursivos – que, por sua vez, mudam com a época. A resposta explícita a algumas mensagens da mídia hegemônica, como debatido no terceiro capítulo, aparece como uma forte tendência no cinema de periferia, que, com o desenvolvimento da produção, foi dividindo espaço com outras possibilidades representacionais. Isso revela, num primeiro momento, diferentes modos de construir representações não somente entre produtores e realizadores diferentes, mas uma heterogeneidade perceptível também na própria produção de documentários periféricos. Tal produção torna-se significativa no momento em que responde a essas imagens de modo indireto ou simplesmente prescinde do objetivo de responder. Essa opção torna os documentários mais potentes, porque o trabalho de articular uma resposta direta aos meios de comunicação toma a periferia um corpo único. Nesse caso, adota-se uma estratégia semelhante à utilizada pelos *media*. O que muda, evidentemente, são os pontos de vista construídos. Se, de um lado, prevalece a periferia sob um ângulo negativo, de outro, ela é vista a partir de suas qualidades positivas. Assim, o debate se resume a dualismos do tipo “bom” x “ruim”, em que as periferias se tornam uma categoria única e fixa.

Se elas são heterogêneas, como revelaram as análises no primeiro capítulo, é preciso ir além dessa dicotomia e perceber particularidades que atravessam a complexidade existente nesses espaços. Se elas agregam pessoas em função da classe (renda), há, por outro lado, uma multiplicidade cultural, artística, étnica, política, tecnológica, religiosa. Desse modo, a análise dos documentários que se apropriam de experiências e vivências cotidianas, sem querer dar conta do todo, mas falar de uma pessoa querida para a comunidade, de uma sociabilidade específica ou contar a história do seu bairro é uma forma de revelar especificidades desses espaços que geralmente não encontram lugar na mídia hegemônica. Há, portanto, um apelo à afetividade que conduz a experiência de diversas oficinas e coletivos de realização. Essa estratégia, às vezes não intencional ou não consciente, reverte-se numa importante demanda política, pois a política (para resgatar a perspectiva foucaultiana) se molda em função das demandas do seu tempo. E se a política é reativada por meio da subpolítica, como apontou Beck,

acenar para a necessidade de outros olhares e enfoques para os espaços periféricos é um programa político em sua essência empreendido por essa produção audiovisual.

Tal posicionamento deve ser encarado a partir da constituição de sujeitos políticos, elaborados não necessariamente pela experiência partidária, mas pelos encontros de cotidianos divergentes, que podem revelar indícios para a compreensão de inúmeras idiosincrasias da sociedade brasileira. Isto ajuda a compreender por que não é função do documentário trazer as respostas prontas para um tema em questão. Em muitos casos, o próprio processo ainda está em elaboração e cabe ao documentário acessar esses aspectos para compor um cenário que, mais do que transparente, instigue novos posicionamentos e reflexões.

A demarcação desses posicionamentos políticos apresenta uma estratégia recorrente – utilizar imagens, sons, música, depoimentos e textos –, mas o efeito que essa estratégia apresenta é que se revela importante. Em muitos documentários, a necessidade de estabelecer um ponto de vista político é tão urgente que a organização estética provoca um efeito de sentido que sugere uma separação entre estética e política nesse tipo de produção audiovisual. Em outros termos, o peso destinado ao posicionamento político guia as estruturas narrativas, a montagem e o encadeamento de diferentes materiais imagéticos e sonoros. Por outro lado, há também nessa produção um conjunto de documentários que atenta igualmente para essa dupla relação entre estética e política, como revelaram as análises de *Julgamento* e *Poeira*, no quarto capítulo. São filmes que procuram materializar uma evidente preocupação com o tratamento de imagens e sons, conferindo-lhe um uso ou uma apresentação original, mas sem perder de vista o posicionamento crítico aí embutido. Nesse caso, a questão não é mais de um “efeito de sentido”, mas de uma comprovação de que há, sim, uma íntima relação entre estética e política no cinema de periferia.

A aparente inexistência de uma estética nessa produção se dá porque diversas correntes do cinema, tanto de ficção quanto documental, apresentam acentuadas “regras” para a composição dos filmes, permitindo mais facilmente o seu vínculo com estéticas cinematográficas. Só para permanecer no campo documental, cinema direto e cinema verdade confirmam essa premissa. No caso do cinema de periferia, ainda é cedo para determinar rigidamente regras estéticas que o compõem. Mais uma vez, reconhecer a importância da diversidade é apenas parte do percurso, pois, ao observar o modo como oficinas e coletivos confeccionam seus filmes, nota-se a ausência de uma sistematização da experiência por parte das entidades com filmes integrantes do *corpus*.

Muitas delas não dialogam entre si e realizam seus filmes de maneira intuitiva – o que se reverte posteriormente num método, sem dúvida, mas a estruturação da prática está longe de conquistar uma unidade. Esse aspecto é salutar, pois permite a cada oficina ou coletivo estabelecer mais facilmente suas marcas autorais; ao mesmo tempo, é negativo, pois essa fragmentação esbarra na dificuldade de conseguir verbas e garantir a continuidade de projetos e cursos, contribuindo com a instabilidade e fragmentação da produção. Logo, se há diferenças no modo como oficinas e coletivos realizam seus filmes, assim como há diferenças em relação às condições de produção, essa estética encontra uma dificuldade para traçar suas balizas. Em resumo, a multiplicidade em suas diversas gradações e a falta de uma sistematização das experiências impedem uma delimitação fixa do que seria uma estética própria ao cinema de periferia.

Mais importante do que tentar definir rigorosamente os ditames que compõem a estética da produção documental periférica é perceber sua capacidade de organização e composição. Essa perspectiva encaminhou o debate para as questões em torno da autoria, pois, embora essa discussão pareça “casa de marimbondo”, ela é vital para o entendimento das nuances do cinema de periferia, por ser um processo complexo já em sua constituição. A questão não se resume ao caráter coletivo, mas também aos diferentes repertórios de professores e alunos no caso das oficinas de formação e aos variados pontos de vista que a realização coletiva é capaz de evidenciar. A autoria no cinema periférico funciona, duplamente, como categoria simbólica e material, pois é necessário produzir e assinar coletivamente para que se dê o primeiro passo rumo à aquisição e manutenção dos meios de produção. Desse modo, podem-se construir os pontos de vista, rompendo com esquemas já consolidados que tornam ainda mais desafiadora a tarefa da promoção da reflexão – uma tarefa política, sem dúvida. Pode-se também, a partir da experiência cotidiana, selecionar e moldar imagens e discursos, outra tarefa igualmente importante – e estética.

A prosa da vida cotidiana presente nos documentários analisados parece percorrer um árduo caminho até chegar ao reconhecimento de seu potencial estético e discursivo, talvez pelo fato de não se situar fixamente num campo, mas também pela força desestabilizadora que o encontro de tantas possibilidades pode gerar. O híbrido pode soar não apenas estranho, mas também um terreno desconhecido, complexo e inesgotável, no qual sua apreensão definitiva reside apenas no desejo de apreender algo que não se apreende por completo, porque, em sua essência, já está fadado às

infindáveis possibilidades comunicativas da vida cotidiana em sua relação com a política e a história.

Ao tomar o cinema como uma possibilidade de construção de pontos de vista, os realizadores das periferias se movimentam em direção à ideia de que, a partir da arte, é possível redesenhar o mundo histórico atravessado por experiências e expectativas, transcendendo a política sem deixar de incluí-la. A questão se desloca, portanto, do conceito para o seu uso. Os moradores de periferias usam o cinema como estratégia não para domesticar a arte politicamente, como fizeram alguns regimes políticos em que esse aspecto tornou-se quase indissociável, mas para fazê-la útil frente à proposição de múltiplas evidências, em que prevalecem as combinações horizontais e fronteiriças, em detrimento das hierárquicas e centrípetas. Uma das possibilidades de se empreender essa estratégia é trazer para a cena contextos e personagens em situações particulares, em que seja possível o desenrolar de conversas e relatos que revelem, acima de tudo, as especificidades de periferias, subúrbios e favelas.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Lúcio Henrique Monteiro Rodder e. **Olhar arrevesado: estudo de caso sobre a produção audiovisual de localidade na cidade do Rio de Janeiro**. Niterói: Instituto de Artes e Comunicação Social/UFF, 2005. Dissertação de mestrado.
- ALVARENGA, Clarisse. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2004. Dissertação de Mestrado.
- _____. & HIKIJI, Rose Satiko. “De dentro do bagulho”: o vídeo a partir da periferia. **Sexta-feira**, nº 8. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 183-202.
- ÁLVAREZ, Santiago. Arte y compromiso. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). **Cine documental en América Latina**. Madrid: Cátedra, 2003.
- ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). **Um século de favela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos: imagens do cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- ANDREW, Dudley. O desautorizado autor, hoje. **Imagens**. Campinas, nº 3, dezembro de 1994, p. 63-68.
- ARDENNE, Paul. **Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2002.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AUFDERHEIDE, Pat. “You see the world of the other and you look at your own”: the evolution of the Video in the Villages Project. **Journal of film and video**. Vol. 60, nº 2, 2008, p. 26-34.
- AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GAEDA, Eduardo (org.). **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- _____. **De l'esthétique au présent**. Paris; Bruxelas: De Boeck, 1998.
- _____. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. & MARIE, Michel. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1989.
- _____. & _____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2003.

- BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. São Paulo: Hucitec; Editora Unesp, 1988.
- _____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____ & VOLOSHINOV, V. N. **Freudianism: a marxist critique**. Nova York: Academic Press, 1976.
- BALTAR, Mariana. Estranhamento e aproximação em *Estamira* – da eloquência da loucura ao trauma social. In: HAMBURGER, Esther; AMANCIO, Tunico & SOUZA, Gustavo (orgs.). **IX Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2008.
- BARNOW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. **Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire**. Paris: Flammarion, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana. Aqui, Agora: o cinema do submundo ou o teleshow de realidade. **Imagens**. Campinas, nº 2, agosto de 1994, p. 44-49.
- _____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: _____ (org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- _____. Deslocamentos subjetivos e reservas do mundo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Edusp; Brasiliense, 1994.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. Centro Cultural Banco do Brasil: Mostra Vídeo nas Aldeias, abril de 2004b, p. 8-11.
- _____. Documentário de busca: *33 e Um passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- BONDUKI, Nabil. Depoimento. **Espaço & Debates**. São Paulo, ano XVII, nº 42, 2001, pp. 92-99.
- BORN, Georgina. Inside television: television studies and the sociology of culture. **Screen**. Oxford, vol. 41, nº 4, 2001, p. 404-424.
- BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema**. Nova York: Mouton, 1984.
- _____. **Narrative comprehension and film**. Nova York: Routledge, 1992.
- BROWNE, Nick. The spectator-in-the-text: the rhetoric of *Stagecoach*. **Film Quarterly**. California, vol. 29, nº 2, 1975-76, p. 102-109.
- BRUZZI, Stella. **New documentary**. 2. ed. Londres: Routledge, 2006.
- BULLERT, B.J. **Public television: politics and the battle over documentary film**. Nova Brunswick: Rutgers University Pres, 1997.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- CALDEIRA, Teresa. **A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder público e dos poderosos**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia**. São Paulo: Annablume, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHANAN, Michael. Rediscovering documentary: cultural context and intentionality. In: BURTON, Julianne (org.). **The social documentary in Latin America**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- _____. Tensiones en la enseñanza del documental. **Estudios Cinematográficos**. Cidade do México, ano 9, nº 24, dezembro de 2003/fevereiro de 2004, p. 58-63.
- _____. **The politics of documentary**. Londres: British Film Institute, 2007.
- CHION, Michel. **La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: Paidós, 1993.
- COELHO, Teixeira. O autor, ainda. **Imagens**. Campinas, nº 3, dezembro de 1994, p. 69-73.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Filmar para ver – escritos de teoría y crítica de cine**. Buenos Aires: Simurg; Cátedra La Ferla (UBA), 2002.

- _____. Algumas notas em torno da montagem. **Devires – cinema e humanidades**. Belo Horizonte, vol. 4, nº 2, jul/dez 2007a, p. 12-40.
- _____. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César & OTTE, Georg (orgs.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.
- _____. **Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORNER, John. **The art of record: a critical introduction to documentary**. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- _____. Visibility as truth and spectacle in TV documentary journalism. In: BONDEBJERG, Ib (org.). **Moving images, culture and the mind**. Luton: University of Luton Press, 2000a.
- _____. What can we say about “documentary”? **Media, Culture and Society**. Londres, vol. 22, nº 5, 2000b, p. 681-688.
- _____. Documentary values. In: JERSLEV, Anna (org.). **Realism and “reality” in film and media**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2002.
- _____. Television, documentary and the category of the aesthetic. **Screen**. Oxford, vol. 44, nº 1, 2003, p. 92-100.
- _____. Documentary studies: dimensions of transition and continuity. In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.
- _____ & RICHARDSON, Kay. Documentary meanings and the discourse of interpretation. In: CORNER, John (org.). **Documentary and the mass media**. Londres: Edward Arnold, 1986.
- COTA, Giselle Ferreira. **Cinema de quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2008. Dissertação de mestrado.
- DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DEGER, Jennifer. **Shimmering screens: making media in an aboriginal community**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. **A imagem-movimento. Cinema 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. A linha geral (as máquinas de imagens). **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, ano 9, nº 2, 1999, p. 65-85.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: HAMBURGER, Esther; AMANCIO, Tunico & SOUZA, Gustavo (orgs.). **IX Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Vega, 2006a.
- _____. **Ética, sexualidade e política**. Ditos e escritos, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006b.
- _____. **Repensar a política**. Ditos e escritos, vol. 6. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. **MATRIZES**. São Paulo, ano 4, nº 1, jul/dez de 2010, p. 149-161.
- FRANCE, Claudine de. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo, nº 24, dezembro de 2005, p.43-59.
- FRODON, Jean-Michel. Os desafios políticos do cinema. In: NOVAES, Adauto (org.). **O esquecimento da política**. São Paulo: Agir, 2007.
- FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. **MATRIZES**. São Paulo, ano 2, nº 1, jul/dez de 2008, p. 159-172.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. **Cinema & Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- GAINES, Jane M.. Political mimesis. In: GAINES, Jane M. & RENOV, Michael (orgs.). **Collecting Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

- GERVAISEAU, Henri. **O abrigo tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 2000. Tese de doutorado.
- GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich & LASH, Scott. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- GINSBURG, Faye. Rethinking documentary in the digital age. **Cinema Journal**. Austin, vol. 46, nº 1, 2006, p. 128-133.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Jean Vigo**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- GUIMARÃES, César. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HAMBURGER, Esther. Política de representação. **Contracampo**. Niterói, vol. 8, 1º semestre de 2003, p. 49-60.
- _____. Políticas de representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. Reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos**. São Paulo, nº 78, julho 2007, p. 113-128.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- HIGHT, Craig. The field of digital documentary: a challenge to documentary theorists. **Studies in Documentary Film**. Bristol, vol. 2, nº 1, 2008, p. 3-7.
- HIKIJ, Rose Satiko. Imagens que afetam: filmes de quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott (orgs.). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- HILDERBRAND, Lucas. Experiments in documentary: contradiction, uncertainty, change. **Millennium Film Journal**. Nova York, nº 51, 2009, p. 2-10.
- HILL, Annette. Reestilização da factualidade: a recepção dos gêneros de notícias, documentários e realidade. **Cadernos de Televisão**. Rio de Janeiro, nº 2, agosto de 2008a, p. 6-35.
- _____. Documentary modes of engagement. In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008b.

- HIMPELE, Jeff D.. **Circuits of culture: media, politics, and indigenous identity in the andes**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- ISHAGHPOUR, Youssef. A modernidade do cinema. **Novos Estudos**. São Paulo, nº 9, julho 1984, p. 56-61.
- JAMES, Henry. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- JOST, François. **El ojo-cámara: entre film y novela**. Buenos Aires: Catálogos, 2002.
- KAHANA, Jonathan. **Intelligence work: the politics of american documentary**. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- KOWARICK, Lucio. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- _____. **A espoliação urbana**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- _____. **Escritos urbanos**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **Viver em risco: sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LANDESMAN, Ohad. In and out of this world: digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary. **Studies in Documentary Film**. Bristol, vol. 2, nº 1, p. 2008, p. 33-45.
- LAGNY, Michèle. História e cinema. In: GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- LANA, Lígia Campos de Cerqueira. Denúncia e dramatização do cotidiano em *Brasil Urgente*. In: FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas: programas populares na TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LEEDS, Elizabeth. Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira. In: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). **Um século de favela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: FREIRE FILHO, João & HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- _____. & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

- MAGNI, Claudia Turra. “Sem domicílio fixo”, de objeto a sujeito de imagens. Oficina de vídeo em uma associação parisiense. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, ano 15, nº 2, 2002, p. 91-100.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. **Imagens**. Campinas, nº 3, dezembro de 1994, p. 8-14.
- _____. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- MACHADO, Irene. Os gêneros do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos chave 1**. São Paulo: Contexto, 2005.
- MARQUES, Eduardo, GONÇALVES, Renata & SARAIVA, Camila. Assimetria e descompasso. As condições sociais na metrópole de São Paulo na década de 1990. **Novos Estudos**. São Paulo, nº 73, novembro 2005a, p. 89-108.
- MARQUES, Eduardo. Elementos conceituais da segregação, da pobreza urbana e da ação do Estado. _____ & TORRES, Haroldo (orgs.). **São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais**. São Paulo: Senac São Paulo, 2005b.
- MARTINS, José de Souza. Depoimento. **Espaço & Debates**. São Paulo, ano XVII, nº 42, 2001, pp. 75-84.
- _____. **A sociabilidade do homem simples**. São Paulo: Contexto 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Cinema digital. In: FABRIS, Mariarosaria et. al. (orgs.). **Estudos de Cinema Socine III**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- _____. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 2008. Tese de doutorado.
- MILLER, Toby & YÚDICE, George. **Política cultural**. Barcelona: Gedisa, 2004.
- MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.
- NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. Juventude: novo alvo da exclusão social. In: BURSZTYN, Marcel (org.). **No meio da rua – nômades, excluídos e viradores**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- NAREMORE, James. Authorship and the cultural politics of film criticism. **Film Quarterly**. California, vol. 44, nº 1, 1990, p. 14-23.

- NICHOLS, Bill. History, myth, and narrative in documentary. **Film Quarterly**. California, vol. 41, nº 1, 1987, p. 9-20.
- _____. The work of culture in the age of cybernetic systems. **Screen**. Oxford, vol. 29, nº 1, 1988, p. 22-46.
- _____. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- _____. Documentary film and the modernist avant-garde. **Critical Inquiry**. Chicago, vol. 27, nº 4, 2001, p. 580-610.
- _____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- _____. The question of evidence, the power of rhetoric and documentary film. In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.
- NINEY, François. **L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire**. Paris; Bruxelas: De Boeck, 2000.
- _____. **Le documentaire et seus faux semblant**. Paris: Klincksieck, 2009.
- OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. **Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)**. São Paulo: Departamento de História/PUC-SP, 2001. Tese de doutorado.
- PAIS, José Machado. **Vida cotidiana: enigmas e revelações**. São Paulo: Cortez, 2003.
- PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário – história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.
- QUINTANA, Àngel. Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería. **Secuencias**. Madri, nº 27, 2008, p. 90-104.
- RABINOWTIZ, Paula. **They must be represented: the politics of documentary**. Londres: Verso, 1994.
- RAMOS, Fernão. Falácias e deslumbre face à imagem digital. **Imagens**. Campinas, nº 3, dezembro de 1994, p. 28-33.
- RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história: um ensaio de poética do saber**. São Paulo: Pontes; Educ, 1994.
- _____. **O desentendimento: política e filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RENOV, Michael. Toward a poetics of documentary. In: _____ (org.). **Theorizing documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

- _____. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- ROSENTHAL, Alan. El docudrama. In: Vários autores. **Memórias del seminário: escenarios de fin de siglo - nuevas tendencias del cine documental**. Cidade do México: Cilect; Centro de Capacitación Cinematográfica, 1996.
- ROTHA, Paul. **Documentary film**. Londres: Faber and Faber, 1936.
- ROTHWELL, Jerry. Filmmakers and their subjects. In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Londres: Open University Press, 2008.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, vol. 31, nº 1, jan/jun de 2008, p. 183-203.
- _____. Políticas culturais e novos desafios. **MATRIZES**. São Paulo, vol. 2, nº 2, jan/jun de 2009, p. 93-115.
- RYAN, Michael & KELLNER, Douglas. **The politics and ideology of contemporary hollywood film**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia & NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. **Cine y vanguardias artísticas**. Barcelona: Paidós, 2004.
- SARKAR, Bhaskar & WALKER, Janet (orgs.). **Documentary testimonies: global archives of suffering**. Nova York: Routledge, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. São Paulo: Edusp, 2005.
- SARRIS, Andrew. Towards a theory of film history. In: NICHOLS, Bill (org.). **Movies and methods**. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1976.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours**. Paris: Gallimard, 1992.
- SOARES, Rosana de Lima. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. **e-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, vol. 12, nº 1, jan/abr 2009.
- SOBCHACK, Vivian (org.). **The persistence of history: cinema, television, and the modern event**. Nova York: Routledge, 1996.

- SOBRAL, Adail. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Sociais. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2002.
- SOUZA, Gustavo. Violência urbana no documentário contemporâneo brasileiro: uma questão de diferença e poder. **e-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, vol. 7, nº 3, set/dez 2006.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- _____. & SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STÜCKER, Ananda. **A construção do real no telejornal Aqui Agora**. Colóquio Internacional Televisão e Realidade. Salvador, outubro de 2008.
- TAMBLYN, Christine. Qualifying the quotidian: artist's video and production of social space. In: RENOV, Michael & SUDERBURG, Erika (orgs.). **Resolutions: contemporary video practices**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- TELLES, Vera da Silva. **Pobreza e cidadania**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. Debates: a cidade como questão. In: _____ & CABANES, Robert (orgs.). **Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: Humanitas, 2006a.
- _____. Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade. In: _____ & CABANES, Robert (orgs.). **Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: Humanitas, 2006b.
- _____. Nas franjas da 'cidade global': tudo certo, tudo em ordem?. In: _____ & CABANES, Robert (orgs.). **Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: Humanitas, 2006c.
- TOLEDO, Moira. **Educação audiovisual popular no Brasil – Panorama 1990-2009**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2010. Tese de doutorado.
- VALLADARES, Licia do Prado (org.). **Habitação em questão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- _____. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- VALLEJO, Aida. Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. **Secuencias**. Madri, nº 27, 2008, p. 72-89.

- VAUGHAN, Dai. **For documentary: twelve essays**. Berkeley: University California Press, 1999.
- WATERSON, Roxana. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. **History and Anthropology**. Londres: Routledge, vol. 18, nº 1, 2007, p. 51-73.
- WAUGH, Thomas. Why documentary filmmakers keep trying to change the world, or why people changing the world keep making documentaries. In: _____ (org.). **Show us life: toward a history and aesthetics of committed documentary**. Metuchen: Scarecrow, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WINSTON, Brian. The tradition of the victim in griersonian documentary. In: GROSS, Larry; KATZ, John Stuart & RUBY, Jay (orgs.). **Image ethics: the moral rights of subjects in photographs, film, and television**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- _____. **Claiming the real: the documentary film revisited**. Londres: British Film Institute, 1995.
- _____. **Lies, damn lies and documentaries**. Londres: British Film Institute, 2000.
- WORTH, Sol & ADAIR, John. **Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology**. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In: NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. O cinema brasileiro dos anos 90. **Praga – Estudos Marxistas**. São Paulo: Hucitec, nº 9, junho 2000, p. 97-138.
- _____. Humanizadores do inevitável. **Sinopse – Revista de Cinema**. São Paulo, ano VI, nº 10, dezembro de 2004, p. 6-15.
- _____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos**. São Paulo, nº 75, 2006, p. 139-155.
- ZALUAR, Alba. **Cidadãos não vão ao paraíso**. São Paulo: Escuta; Campinas: Editora Unicamp, 1994a.
- _____. **O condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: Revan; Editora UFRJ, 1994b.
- _____. Crime, medo e política. In: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). **Um século de favela**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- _____. **A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ZIMMERMANN, Patricia. **States of emergency: documentaries, wars, democracies.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

_____. Public domains: engaging Iraq through experimental documentary digitalities.
In: AUSTIN, Thomas & JONG, Wilma de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices.** Londres: Open University Press, 2008.

Anexo I – Lista dos filmes e entidades realizadoras

Por ordem de aparição na tese:

	Filme	Ano	Projeto/Entidade	Posição no <i>corpus</i>
01	<i>Imagens de Satélite</i>	2004	Oficina de Imagem Popular (DF)	análise
02	<i>Taipas da cabeça aos pés</i>	2005	Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo (SP)	análise
03	<i>Não é o que é</i>	2004	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
04	<i>Mutirão de Grafite Rua Azul/Coque</i>	2006	Gambiarra Imagens (PE)	análise
05	<i>100% G.B.Q. – Galera do Buraco Quente</i>	2008	Oficina de iniciação ao vídeo do Programa Habitar Brasil (MG)	análise
06	<i>As consequências de um erro</i>	2004	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
07	<i>O sofrimento de uma mãe</i>	2004	Oficinas Kinoforum (SP)	referência
08	<i>Vou ter um filho</i>	2005	Cinema Nosso (RJ)	análise
09	<i>Aqui fora</i>	2004	Filmagens Periféricas (SP)	análise
10	<i>Tele-visões</i>	2003	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
11	<i>Videolência</i>	2009	Núcleo de Comunicação Alternativa (SP)	análise
12	<i>Tempo-tempo</i>	2008	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
13	<i>No cruzamento dos eixos</i>	2006	Oficina de Imagem Popular (DF)	referência e análise ¹
14	<i>Super gato contra o apagão</i>	2002	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
15	<i>Como se rouba a cena no cinema</i>	2006	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
16	<i>Cidade Cinza</i>	2008	Rede Jovem Cidadania, AIC (MG)	análise
17	<i>BNH 001</i>	2010	Fruta Pão (SP)	análise
18	<i>Maria Capacete</i>	2006	Oficinas Querô (SP)	análise
19	<i>Velho congo de guerra</i>	2008	Geração Beleza (RN)	análise
20	<i>Antônia</i>	2008	Geração Beleza (AM)	análise
21	<i>João Cândido e a Revolta da Chibata</i>	2004	Cinema Nosso (RJ)	análise
22	<i>O movimento</i>	2006	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
23	<i>Crônicas de um fato comum</i>	2007	Cidadela/Cinemaneiro (RJ)	análise
24	<i>Sonho de várzea</i>	2004	Oficinas Kinoforum (SP)	referência
25	<i>Dias de criança</i>	2008	Projeto Olho Vivo (PR)	referência
26	<i>Picolé, pintinho e pipa</i>	2006	Nós do Morro (RJ)	análise
27	<i>Moro em São Paulo</i>	2007	Núcleo de Comunicação Alternativa (SP) ²	análise
28	<i>O tempo e o ritmo</i>	2005	Ação Educativa (SP)	referência
29	<i>Imagens Cruzadas</i>	2005	Imagens Cruzadas (PA)	referência

¹ Esse filme aparece como uma referência no capítulo 2 e é analisado no capítulo 3.

² Filme realizado em uma oficina ministrada pelo NCA.

30	<i>Dói mas passa</i>	2005	Oficinas Kinoforum (SP)	análise
31	<i>Homofobia na escola</i>	2009	Fábrica de Imagens (CE)	análise
32	<i>Na real do Real</i>	2007	Favela Atitude (SP)	análise
33	<i>Improvise!</i>	2004	Reinaldo Cardenuto e Filmagens Periféricas (SP)	análise
34	<i>Julgamento</i>	2008	Laboratório Cítrico (RJ)	análise
35	<i>Poeira</i>	2007	Nerama e Arte na Periferia (SP)	análise
36	<i>Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta</i>	2010	Caracol de Arte e Comunicação (PE)	análise
37	<i>Panorama</i>	2007	Nerama e Arte na Periferia (SP)	referência
38	<i>Curta saraus</i>	2010	Nerama e Arte na Periferia (SP)	referência
39	<i>Noite Aberta?</i>	2006	Laboratório Cítrico (RJ)	referência
40	<i>Defina-se</i>	2002	Oficinas Kinoforum (SP)	análise

Anexo II – Ficha técnica dos filmes

1 – Imagens de Satélite

*Sinopse*³: Centro e periferia na periferia, contrastes numa cidade afastada do centro; *Duração*: 3'48"; *Realizadores*: Simone Borges Nascimento, Livia Paiva Medeiros, Juana dos Santos Oliveira, Hélio Ribeira da Costa; *Projeto*: Oficina de Imagem Popular; *Entidade*: Associação Cultural Faísca. *Cidade*: Taguatinga.

2 – Taipas da cabeça aos pés

Sinopse: Taipas, região Noroeste da imensa São Paulo. Como pano de fundo, o cotidiano da periferia ainda distante de muitos. Como personagem, a comunidade que insiste em gritar sua voz diante das necessidades esquecidas; *Duração*: 10'36"; *Realizadores*: Márcio Alves da Silva, Jairo Alves Lima, Fábio da Costa Sant'Ana, Pâmela Cristina Pinto, Patrícia Lins Peixoto, Leandro Silvério Fernando Almeida e Maísa Santos; *Projeto*: Rolê na Quebrada; *Entidade*: Coletivo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo. *Cidade*: São Paulo.

3 – Não é o que é

Sinopse: Um lado muito diferente do bairro Jardim São Luiz, na zona sul de São Paulo, que contrasta com o que geralmente é veiculado na mídia. *Duração*: 10'36"; *Realizadores*: Maria Gabriela da Silva, Paula Szutan, Paulo Joaquim Junior, Edvaldo Aleixo, Patricia Alencar, Marciléia Soares, Mariana Bhering e Alan de Paula. *Projeto*: Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade*: Associação Cultural Kinoforum; *Cidade*: São Paulo.

4 – Mutirão de grafite Rua Azul/Coque

Sinopse: Dia lindo, sol aceso, calor humano, tinta, arte, música. Domingo lazer da comunidade, caras e bocas diferentes no bairro, um bocado de loucos contribuindo para um dia mais colorido. E foi assim o mutirão do Coque, é só ver pra crer! *Duração*: 8'21"; *Realizadores*: Adriano Lima, Gil Ray, Márcio FVA; *Entidade*: Gambiarra Filmes; *Cidade*: Recife.

5 – 100% G.B.Q. – Galera do buraco quente

Sinopse: Este vídeo reflete o olhar de jovens da Vila Senhor dos Passos que de forma livre participaram de uma oficina de iniciação ao vídeo oferecida pelo Programa Habitar Brasil BID; *Duração*: 17'23"; *Realizadores*: Andressa Gomes, Camila Guimarães, Daiane Vieira, Deisiane Santos, Edson Mendes, Everton Esdras, Jéssica Domingos, Michael Morais, Paulo Henrique Werneck, Rafaela Almeida, Ramon Dias, Richard Saviotti, Salatiel Jorge, Thiago Cardoso e Lorrane Costa. *Projeto*: Oficina de iniciação ao vídeo do Programa Habitar Brasil; *Cidade*: Belo Horizonte.

6 – As consequências de um erro

Sinopse: A vida na Febem, a partir de depoimentos de ex-internos e amigos; *Duração*: 5'31"; *Realizadores*: Ribeiro Lima, Alan Roberto de Camargo, Cintia Silva de Souza, Anderson Costa, Rodrigo Leão Bispo; *Projeto*: Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade*: Associação Cultural Kinoforum; *Cidade*: São Paulo.

³ As sinopses foram retiradas dos sites e blogs das entidades realizadoras, a fim de preservar a descrição original dos filmes.

7 – O sofrimento de uma mãe

Sinopse: Documentário sobre as mães de alguns ex-internos da Febem; *Duração:* 6'14"; *Realizadores:* Moises Clarcion Alves, Valdemilson Bento de Jesus, Rafael Ribeiro; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

8 – Vou ter um filho

Sinopse: O tema gravidez na adolescência é relatado através das experiências vividas por algumas jovens e suas famílias; *Duração:* 11'16"; *Realizadores:* Andreza Louvisi, Bruno Jardim, Cristiane Pedrosa, Dávila Pontes, Luis Fernando da Silva, Luziane de Souza, Márcio Andrade, Peter Soares, Walderfran Soares, Wesley da Paz; *Entidade e Projeto:* Escola Audiovisual Cinema Nosso; *Cidade:* Rio de Janeiro.

9 – Aqui fora

Sinopse: Documentário sobre os amantes e os amores que ultrapassam os muros do presídio e sobrevivem mesmo com a detenção; *Duração:* 7'39"; *Realizadores:* Claudio Nunes e Juliana Cristina da Penha; *Entidade:* Filmagens Periféricas.

10 – Tele-visões

Sinopse: A relação do homem com a televisão; *Duração:* 14'48"; *Realizadores:* Luciano Oliveira, Nayana Gouvêa, Thiago de Brito; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

11 – Videolência

Sinopse: Uma manifestação audiovisual na qual a periferia propõe uma reflexão sobre os velhos padrões televisivos, política e sociedade; *Duração:* 58'; *Realizadores:* Daniel Fagundes, Fernando Soledade, Diego Soares; *Entidade e Projeto:* Núcleo de Comunicação Alternativa; *Cidade:* São Paulo.

12 – Tempo-tempo

Sinopse: Uma visão da Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo (CEAGESP), inspirada nos sons do mercadão; *Duração:* 4'23"; *Realizadores:* André Magro, Erica Campos, João Reynaldo, Mayara Ricci, Pedro Ribeiro, Wanessa Gouveia; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

13 – No cruzamento dos eixos

Sinopse: Ensaio poético sobre a rodoviária do Plano Piloto de Brasília; *Duração:* 9'36"; *Realizadores:* Daniel Paulino, Juliana Célia Costa, Kamilla Kelly, Milena Félix, Rafael Ribeiro; *Projeto:* Oficina de Imagem Popular; *Entidade:* Associação Cultural Faísca. *Cidade:* Taguatinga.

14 – Super gato contra o apagão

Sinopse: Um manual prático de ligações elétricas clandestinas; *Duração:* 4'55"; *Realizadores:* Luís Cláudio de Brito, Fábio José Novaes, Dâfnis Alessandro, Magno Evans; Diógenes Pires da Silva; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

15 – Como se rouba a cena no cinema

Sinopse: Transeunte invade gravação e se torna personagem principal deste documentário; *Duração:* 5'53"; *Realizadores:* Luis Tadeu Carraca, Marcele Guerra, Otávio Augusto, Rafael Ferreira; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

16 – Cidade Cinza

Sinopse: *Cidade Cinza* nasce do desejo de experimentar as possibilidades visuais e sonoras da cidade, contrapondo essas imagens, às vezes duras e poluídas, com a poesia cotidiana; *Duração:* 18'08"; *Realizadores:* Lucas Botelho e Clebin Santos; *Projeto:* Rede Jovem Cidadania; *Entidade:* Associação Imagem Comunitária (AIC); *Cidade:* Belo Horizonte.

17 – BNH 001

Sinopse: A transformação do espaço comunitário do conjunto residencial BNH de Santos em um *shopping center* e seus efeitos na comunidade; *Duração:* 15'; *Realizadores:* Aline Assis, Cristiano Sidoti, Roberto Vezzone, Pedro Moreira, Antonio Carrilho, Caio Bosco; *Projeto e Entidade:* Fruta Pão; *Cidade:* Santos

18 – Maria Capacete

Sinopse: O cotidiano de uma figura excêntrica do bairro México 70, na cidade de São Vicente. Vista como uma pessoa sem sentimentos e perspectivas, Maria enfrenta preconceitos, humilhações e chacotas de todos, por não aceitar o apelido de “Capacete”; *Duração:* 20'52"; *Realizadores:* Eduardo Bezerra e Victor Luiz; *Projeto e Entidade:* Instituto Oficinas Querô; *Cidade:* Santos

19 – Velho congo de guerra

Sinopse: Seu Tião, único mestre de Congo de Guerra do Brasil, aos 93 anos luta pra preservar a tradição que herdou de seu pai; *Duração:* 2'38"; *Realizadores:* Bruno Marques, Camila Soares, Carolina Almeida, Clara dos Santos, Djanir Braga, Indira Nascimento, Kamilo Marinho, Tainá Queiroz; *Projeto:* Geração Beleza; *Entidade:* Canal Futura; *Cidade:* Natal

20 – Antônia

Sinopse: Antônia, uma jovem luthier, moradora da periferia de Manaus, conta sua relação com a cidade e com o instrumento que toca; *Duração:* 2'52"; *Realizadores:* Antônio Biramar, Danilo Luiz, Édila Silva, Jaqueline Silva, Kamila Lobo, Laércio Júnior, Manoel Oliveira, Matheus Barbosa, Suzane Araújo, Vanessa Soares; *Projeto:* Geração Beleza; *Entidade:* Canal Futura; *Cidade:* Manaus

21 – João Cândido e a Revolta da Chibata

Sinopse: O documentário conta a história de João Cândido, líder da Revolta das Chibatas em 1910. Neste episódio, muitos marinheiros morreram na luta contra os maus tratamentos impostos pela Marinha de Guerra Brasileira; *Duração:* 18'; *Realizadores:* Danielle Falcão, Harley Vitória, Márcio Hermínio, Miriam Freitas, Raquel Beatriz, Raquel Freitas, Wallace Silva; *Entidade e Projeto:* Escola Audiovisual Cinema Nosso; *Cidade:* Rio de Janeiro.

22 – O movimento

Sinopse: O mundo das drogas, do vício e do tráfico na visão dos jovens que convivem com essa realidade; *Duração:* 4'36"; *Realizadores:* Adriana Paixão de Sousa, Douglas Rosa da Silva, Elenita P. de Lima, Fabiana Silva de Oliveira, Jailvo Agostinho de Souza, Natiele Dias Rodrigues; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

23 – Crônicas de um fato comum

Sinopse: Um documentarista registra a morte de um jovem e procura saber através de depoimentos o porque de sua morte; *Duração:* 18'36"; *Realizadores:* Paulo Silva, Christian Santos, Julio Pecly, Josy Cristina, André Sandino, Cristiano Moraes, Vilson Almeida, Isis Natureza, Zezé Antônio. *Projeto e Entidade:* Cidadela; *Cidade:* Rio de Janeiro

24 – Sonho de várzea

Sinopse: Um garoto luta para se tornar um jogador de futebol; *Duração:* 5'05"; *Realizadores:* Daniel Fagundes, Fernando Muglia, Valdo Lira dos Santos; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.

25 – Dias de criança

Sinopse: Cinco crianças de religiões diferentes e seus cotidianos, desde as refeições em família, as brincadeiras e a ida ao culto. *Realizadores:* alunos da oficina de avançada de vídeo de 2008. *Duração:* 20'; *Projeto:* Minha vila filmo eu; *Entidade:* Projeto Olho Vivo; *Cidade:* Curitiba

26 – Picolé, pintinho e pipa

Sinopse: O carro do troca-troca está passando na sua rua: garrafa velha, bacia velha, garrafão de vinho vazio, motor de geladeira; o moço troca por picolé, pintinho e pipa. *Duração:* 15'; *Realizadores:* Gustavo Melo, Luciana Bezerra, Fabrício Tadeu, André Santinho, Evandro Lima, Adriano Guerra, Alessio Slossel; *Projeto e Entidade:* Nós do Morro; *Cidade:* Rio de Janeiro

27 – Moro em São Paulo

Sinopse: Escrito e gravado em uma hora no bairro Cidade Dutra; *Duração:* 3'05; *Realizador:* Juliana Silva; *Projeto:* oficinas ministradas pelo Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA); *Entidade:* Centro de Defesa do Estatuto da Criança e do Adolescente (CEDECA); *Cidade:* São Paulo

28 – O tempo e o ritmo

Sinopse: O cruzamento do cotidiano de três jovens: uma indígena, uma moradora de Cidade Tiradentes e uma moradora do bairro Morumbi; *Duração:* 5'43"; *Realizadores:* Wilq Vicente, Anderson Castilho, João Carlos e Emerson Lisboa; *Projeto:* Vídeo: Cultura e Trabalho/CVBE; *Entidade:* Ação Educativa; *Cidade:* São Paulo.

29 – Imagens Cruzadas

Sinopse: Quatro grupos de jovens de Belém participam de oficinas de vídeo. Jovens de realidades completamente diferentes retratam através de minidocumentários sua visão

da cidade; *Duração*: 18'46"; *Realizadores*: Fernando Segtowick, Wesley Braun, Roger Elarrat, Nelson Nunes, Jéssica Martinelli; *Projeto e Entidade*: Imagens Cruzadas; *Cidade*: Belém.

30 – Dói mas passa

Sinopse: O Bar dos Cornos, reduto de todos; *Duração*: 5'30"; *Realizadores*: Cristiane Guterres, Elaine de Oliveira Pereira, Eliana Lotifo Monzano, Rogério Paulo de Souza, Tiago Luna; *Projeto*: Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade*: Associação Cultural Kinoforum; *Cidade*: São Paulo.

31 – Homofobia na escola

Sinopse: O documentário tenta descobrir e denunciar a homofobia observada no ambiente escolar e propõe de uma educação sem preconceitos; *Duração*: 15'08"; *Realizadores*: Marcos Rocha, Rodrigo Paulino, Taiane Alves, Adriano Passos; *Projeto e Entidade*: Fábrica de Imagens; *Cidade*: Fortaleza.

32 – Na real do Real

Sinopse: 11 de dezembro de 2007. A Prefeitura de São Paulo coordena uma violenta ação de despejo contra os moradores da Favela Real Parque; *Duração*: 10'26"; *Realizadores*: Karina Santos, Paula Takada, Tiago Idalino de Oliveira; *Projeto e Entidade*: Favela Atitude; *Cidade*: São Paulo.

33 – Improvise!

Sinopse: Em São Paulo, no bairro de Cidade Tiradentes, um grupo de jovens realizadores discute a dependência cultural e a presença do audiovisual na periferia; *Duração*: 20'43"; *Realizadores*: Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto; *Cidade*: São Paulo.

34 – Julgamento

Sinopse: Meu olhar sobre a relação da mídia com os outros parentes das vítimas no julgamento do primeiro acusado da chacina ocorrida em Nova Iguaçu e Queimados no ano de 2005; *Duração*: 6'17"; *Realizador*: Diego Bion; *Projeto*: Laboratório Cítrico; *Entidade*: Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu; *Cidade*: Nova Iguaçu.

35 – Poeira

Sinopse: Esse curta surgiu de um exercício livre de montagem. Quase uma brincadeira sem pretensão; *Duração*: 5'11"; *Realizadores*: David Alves, Luciano Oliveira, Fábio Lima, Daniela Embón, Elton Campos; *Projeto e Entidade*: Nerama/Arte na Periferia; *Cidade*: São Paulo.

36 – Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta

Sinopse: Este documentário mostra o brilho, o canto e o encanto do Maracatu Nação Cambinda Estrela. Maracatu que faz a festa e a luta, que tem a educação como uns dos elementos chave para a transformação de vida das pessoas; *Duração*: 15'; *Realizadores*: Adriano Lima, Caíque Rago, Thelmo Cristovam, Catarina Apolônio; *Entidade e Projeto*: Caracol de Arte e Comunicação; *Cidade*: Recife.

37 – Panorama

Sinopse: Apresenta a arte produzida na periferia de São Paulo, dos artistas Sérgio Vaz, Ferréz, Gaspar, Guaidi. Todos discutem a arte, o movimento da periferia e o artista propriamente dito. *Duração:* 50'; *Realizadores:* Peu Pereira, Anabela Gonçalves, David Alves, Daniela Embón; *Projeto e Entidade:* Arte na Periferia; *Cidade:* São Paulo.

38 – Curta saraus

Sinopse: Apresenta um panorama dos saraus realizados nas periferias de São Paulo. O curta tem como proposta discutir com os artistas locais a cultura e transformação social por meio da arte. Construindo uma coletânea da produção cultural da periferia e apresentando o olhar de uma nova geração que vem produzindo audiovisual em São Paulo; *Duração:* 15'; *Realizadores:* David Alves da Silva, Alisson da Paz, Daniela Embón, Gil Marçal, Penha Silva, Peu Pereira, J.C Sena, Gunnar Vargas; *Projeto e Entidade:* Nerama/Arte na Periferia; *Cidade:* São Paulo.

39 – Noite Aberta?

Sinopse: Você, a noite, o controle-remoto e os canais de TV aberta!; *Duração:* 3'47"; *Realizador:* Diego Bion; *Projeto:* Laboratório Cítrico; *Entidade:* Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu; *Cidade:* Nova Iguaçu.

40 – Defina-se

Sinopse: Manifesto audiovisual sobre a trajetória dos negros no Brasil, da senzala à periferia da cidade grande; *Duração:* 4'23"; *Realizadores:* Kelly Regina Alvez, Cláudio N. de Souza, Daniel M. Hilário; *Projeto:* Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual; *Entidade:* Associação Cultural Kinoforum; *Cidade:* São Paulo.