



## **O Contexto, o Grupo e a Criação como Bases para a Discussão sobre a Autoria na Produção de Documentários Periféricos<sup>1</sup>**

Gustavo SOUZA<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### **RESUMO**

Esta comunicação quer discutir a autoria no cinema de periferia, a partir da observação dos discursos dos realizadores, assim como das composições visuais, sonoras e enunciativas de tal produção. Nosso ponto de partida é o documentário *Improvise!* (Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto, 2004), que apresenta um significativo ponto de tensão em relação à assinatura da direção do filme e, por consequência, instiga o debate a apreender os matizes que compõem a questão da autoria no cinema periférico. Para tanto, recorreremos às noções de autor como produtor (Benjamin) e autor-criador (Bakhtin), arte contextual (Ardenne) e importância do grupo (Kracauer), que funcionarão como peças-chave para o entendimento da questão aqui em foco.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; periferia; autoria.

### **Introdução**

Atentar para os documentários realizados em oficinas de cinema e audiovisual, espalhadas por diversas periferias urbanas do país, requer direcionar o olhar para discursos e práticas vinculados a essa produção. Com essa orientação, este trabalho pretende discutir a questão da autoria no dito cinema de periferia, a partir da observação dos discursos dos realizadores, assim como das composições visuais, sonoras e enunciativas de tal produção. Tendo em vista o crescente número de projetos dessa natureza nos últimos dez anos, o debate que se verá adiante parte do pressuposto de que diferentes métodos produzem diferentes resultados, o que instiga a apreender como se constitui a autoria nesse tipo de realização audiovisual.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP de Cinema do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Formado em Comunicação Social pela UFPE. Email: [gustavo03@uol.com.br](mailto:gustavo03@uol.com.br) Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



Há algo, no entanto, que conecta muitos desses grupos, oficinas e núcleos de realização, especialmente aqueles que começaram a produzir no início dos anos 2000: os moradores de periferia passaram a realizar seus filmes pelo intermédio de quem é “de fora”, ou seja, tanto a técnica quanto os princípios básicos da linguagem cinematográfica foram apresentados por “oficineiros” de outras localidades e classes sociais. Esse dado aponta que esta discussão deve considerar, já num primeiro momento, um hibridismo na composição imagética, discursiva e representacional de muitos documentários, que inevitavelmente materializam o repertório do aluno e o repertório do professor, pois, em muitos casos, a montagem é feita por este último ou por um profissional, e não por alunos que pensaram um roteiro e captaram as imagens.

Além de considerar a multiplicidade de métodos e de olhares, este trabalho discutirá a questão proposta a partir de um momento de tensão ocorrido durante as gravações do documentário *Improvise!* (2004), dirigido por Reinaldo Cardenuto, que é “de fora” da periferia, e pelo Filmagens Periféricas, núcleo de produção do bairro Cidade Tiradentes, situado a 30 km do centro de São Paulo. Os integrantes do Filmagens Periféricas reivindicam a divisão da direção do filme, de modo que o documentário tenha também “alguém da quebrada” na direção. O argumento é de que o grupo não pode aparecer apenas como ajudante, mas que a autoria deve ser compartilhada. Diante de tal proposta, Cardenuto enfatiza que não deixará a direção do documentário, mas se mostra favorável a compartilhar a assinatura da direção. O argumento de Negro JC (integrante do Filmagens Periféricas que mais tarde fará a montagem do filme) para Reinaldo é 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 na Cidade Tiradentes e os depoentes são os moradores do lugar.

Nesse sentido, 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 nos deteremos a seguir. É importante, neste momento, chamar a atenção para a sua existência e ação, uma vez que, de forma acentuada, esses “novos sujeitos do discurso” - para utilizar os termos de Bentes (2007) - apropriam-se de imagens e discursos para também, em certa medida, “controlar os mecanismos de construção de sua imagem” (Hamburger, 2007, p. 125) ou garantir o



“*copyright* sobre sua própria miséria e imagem” (Bentes, 2007, p. 224), pois fazer imagens é uma forma de se inserir no mundo, de (des)construir e mudar imaginários. Além disso, como se verá a seguir, utilizar a câmera para problematizar situações e contextos, bem como para propor alternativas, é, antes de tudo, uma estratégia política.

### **Quem é o diretor? Tensões e negociações da autoria no cinema periférico**

As questões apresentadas pelo documentário *Improvise!* (Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto, 2004) são recorrentes na produção documental periférica: o estigma de ser morador da periferia (que, neste caso, é o bairro de Cidade Tiradentes, situado a 30 quilômetros do centro da cidade) e a ênfase da mídia em noticiar unicamente os episódios de violência e o preconceito racial. Mas há também relatos sobre a importância e o desenrolar, às vezes precário, às vezes improvisado, de atividades culturais relacionadas à música e ao audiovisual, o que faz o documentário recorrer à metalinguagem para falar de um filme que é feito dentro de outro filme, isto é, enquanto os depoimentos se revezam nos temas já citados, um grupo discute o roteiro de um curta-metragem ficcional de um minuto, intitulado *Eu não pedi pra nascer*, sobre um garoto obrigado pela mãe a pedir esmolas em um sinal de trânsito.

Rodado com a ajuda do núcleo de produção Filmagens Periféricas, *Improvise!* começa a destoar do grupo de “filmes de temática social” quando o ponto de tensão acima descrito se instala. A cartela inicial, em que se vê a parceria entre os núcleos Vórtice Produções e Filmagens Periféricas, se deu, portanto, de forma tensa e negociada. Nos créditos finais de *Improvise!*, Reinaldo Cardenuto e Kelly Regina Alves, do Filmagens Periféricas, aparecem como diretores.

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. Entretanto, essa passagem sugere uma série de questionamentos que encaminham o debate para que se pense a questão da autoria na produção de documentários periféricos. Tal reivindicação remete a uma discussão que teve o seu momento áureo nos 1950, quando entrou em voga a política dos autores<sup>3</sup>, que parece, ainda hoje, pontuar a noção de autoria no cinema. Assinar a direção parece ser mais importante que o registro imagético e sonoro, devido à ideia do diretor como o autor que pensa a obra audiovisual

---

<sup>3</sup> Termo-síntese do movimento encabeçado por realizadores franceses que defenderam a importância de se reconhecer diversos diretores como autores que se distinguem por seu estilo e individualidade. Para mais detalhes, ver Bernardet (1994) e Buscombe (2005).



- quando, na realidade, sabe-se que as funções de roteirista e montador são de tal modo importantes que dispensam maiores comentários.

Passa a ocorrer a divisão de espaço e poder num terreno que é privilegiado, desejado, e por vezes exclusivo, uma vez que Reinaldo Cardenuto é “de fora” da periferia, enquanto a equipe que o auxilia na execução, bem como os entrevistados, são todos moradores de Cidade Tiradentes. No entanto, ao observar os créditos de muitas produções, vê-se apenas uma lista de nomes com vários envolvidos, indicada, em muitos casos, por algo como “equipe responsável”. O caráter coletivo que permeia a realização em diversos projetos e oficinas também se estende à assinatura do filme. Não é à toa que, quando circulam em mostras ou festivais, a menção ao filme se dá a partir do nome do projeto ou oficina onde foi realizado. Logo assiste-se a produções da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, da Oficina de Imagem Popular ou do núcleo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo.

Ressalta-se nesse tipo de produção, e no caso do *Filmagens Periféricas* não é diferente, o caráter não hierárquico na execução dos filmes, como comprova o depoimento de Tio Pac no início de *Improvise!*. Embora a cartela inicial indique a junção de dois grupos na realização e assinatura do documentário e a montagem não prive o espectador da tensão com relação à direção do filme, alguns questionamentos vêm à tona: a autoria funciona mais como categoria simbólica 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 para executar suas produções), mas também é capaz de alcançar outras searas para além da Cidade Tiradentes? O reconhecimento da autoria por parte de um integrante do *Filmagens Periféricas* muda os rumos enunciativos e de linguagem do filme? Tais questionamentos estruturam o debate em torno da autoria na produção documental periférica em três principais frentes: uma, de sentido mais geral, que remete ao significado e à importância da autoria; outra, centrada no papel e na relevância do grupo como elemento também decisivo; e, por último, os impactos dessa tensão nos filmes em termos de linguagem, discurso e representação. Observar as pistas deixadas por *Improvise!* e a literatura a respeito do tema torna-se, desse modo, um meio de responder às questões que a discussão apresenta.

### **A autoria na produção documental periférica: criação, grupo e contexto**



A questão da autoria é inicialmente discutida a partir dos textos impressos para, em seguida, se expandir por outros “materiais”. Diversos estudos, em distintas áreas do saber, elaboram seus pressupostos 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; Merleau-Ponty, 2004), a fotografia (Benjamin) ou a música (Bakhtin). A partir de perspectivas que não concebem um determinado formato artístico como causa unívoca e circular, interessa-me recorrer a reflexões que pensam a autoria sem perder de vista os contextos sociais, políticos e estéticos em que tais obras emergem, bem como suas condições de produção e respectivos efeitos.

Com base na questão surgida durante as gravações de *Improvise!*, uma primeira resposta para os questionamentos acima deve atentar para a identificação de um espaço de representatividade que convida a repensar a apropriação da periferia e das pessoas que lá moram. Neste horizonte, os sujeitos periféricos trocam de papéis num jogo que antes delegava a eles apenas o direito de ter uma construção discursiva e imagética exterior, sujeita às idiossincrasias dos processos de representação. Reivindicar a presença na assinatura da direção de um filme é uma forma de empreender uma existência material, de subverter a hierarquia dos processos de produção cinematográfica e provar que o periférico como um autor produtor (Benjamin) ou autor-criador (Bakhtin) tem totais condições de elaborar produtos culturais, desde que tenha acesso aos meios de produção<sup>4</sup>. As concepções benjaminiana e bakhtiniana de autoria são particularmente úteis para compor o debate a respeito da autoria no cinema periférico, pois mesmo partindo de contextos e objetos diferentes<sup>5</sup> e seguindo trilhas diferenciadas, no término do percurso apresentam pontos de aproximação e de complementaridade relevantes para esta discussão. Na perspectiva de Benjamin, o autor se torna um produtor quando adere a uma “tendência” que se manifesta tanto do ponto

---

<sup>4</sup> 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 idéias, mas não temos como pôr aquilo ali em prática. Nasce aqui e morre aqui [aponta para a própria cabeça]”.

<sup>5</sup> 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.



de vista político quanto literário<sup>6</sup>, cujo expoente mais representativo deve ser a causa proletária. 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. Esse encaminhamento não o impede, contudo, de empreender um posicionamento político tanto num discurso previamente articulado, quanto nas opções estéticas capazes de materializar tais posicionamentos.

Mesmo convencido da importância de “militar” em defesa dos ideais socialistas, Benjamin não perde o foco da discussão quando atenta para uma via de mão dupla em que o trânsito dos aspectos políticos e literários torna-se imprescindível para que se ponham em prática tais indicações. Essa perspectiva também salienta a importância do contexto de circulação da produção autoral para defender que o ponto de vista político só tem força na coletividade<sup>7</sup>.

Este aspecto sinaliza que, no contexto da produção audiovisual periférica, a reivindicação do controle dos “mecanismos de construção de sua imagem” ou o “*copyright* sobre sua própria miséria e imagem”, a que me referi na introdução, tornam-se um ato político em sua essência, pois problematizam experiências e expectativas que atravessam as relações de “mundos” diferentes, materializando pensamentos em ações. Mesmo que para isso a assinatura se dê em nome de um grupo<sup>8</sup>, mesmo que isso não mude radicalmente as esferas discursivas e de linguagens, o que, de fato, é um processo lento e gradual. Esse posicionamento aproxima-se intimamente daquele sugerido por Bakhtin em que a compreensão da autoria passa por “ver e compreender a consciência do outro e seu mundo” (Bakhtin, 2003, p. 316), 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

---

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Partindo do pensamento de Brecht, ele questiona se “do ponto de vista político o que conta não é o pensamento individual, mas a arte de pensar na cabeça dos outros, como disse Brecht” (Benjamin, 1994, p. 126).

<sup>8</sup> O documentário é ambíguo quanto a este aspecto. Nos créditos de abertura, vê-se a direção assinada por Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto, nos créditos finais Reinaldo Cardenuto e Kelly Regina Alves.

próprio representado” (2008, p. 447, grifos dos autores). 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. Orientando seu argumento a partir do campo literário, o autor elege cinco pontos nodais que permeiam os enunciados e, para andamento da discussão aqui empreendida, interessa reter dois deles: a narrativa elaborada pelo autor em suas variadas multiplicidades e os discursos extraliterários, importantes também para a constituição de uma obra literária.<sup>9</sup> Este cenário permite ao autor se destacar como autor-criador, em detrimento do autor-pessoa, que seria o escritor ou o artista em sua dimensão humana essencial, pois o autor-criador observa o cotidiano a partir de uma posição axiológica capaz de organizar novos valores, traçando a conexão entre vida e arte. Imbuído destas 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.<sup>10</sup>

O momento de tensão em *Improvise!* anteriormente descrito orienta a discussão para estas duas concepções de autoria porque, no caso do autor como produtor benjaminiano, um aspecto latente é a mudança do aparelho produtor, cujo funcionamento pode ser diferente a partir do momento em que se tem a consciência e o acesso aos modos de produção. Ter a clareza deste aspecto abre a possibilidade para a reivindicação de mudanças, ainda que por clivagens e divergências. Ao chamar a atenção para a necessidade da divisão da direção do filme, os integrantes do *Filmagens Periféricas* estabelecem limites essenciais entre o enunciado e o representado para a composição de uma imagem, um artefato, uma senda, em que é possível penetrar no acontecimento, tornando-se, num duplo movimento, criador e participante. Este momento de conflito no documentário releva ainda a necessidade de saber transitar

---

<sup>9</sup> Os cinco pontos são: “(1) A narrativa literária direta do autor (em todas as suas variedades); (2) A estilização de várias formas narrativa oral cotidiana (*skaz*); (3) A estilização das 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”.

<sup>10</sup> 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, pp. 58-59).



entre instâncias 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 este aspecto não se divorcia do “mundo histórico”, para utilizar a expressão de Nichols, em que se operam e se promovem as atividades estéticas. A partir desses postulados, Benjamin e Bakhtin promovem o encontro entre política e estética, debate profícuo nos dias atuais, cuja relação será discutida adiante. 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, bem como atenta para locais e contextos de circulação de tais enunciados.

Um dos contextos que não se pode negligenciar nesta discussão sobre a autoria no cinema periférico diz respeito ao caráter coletivo desse tipo de produção. A partir do grupo, dado que a representação acontece sempre por núcleos, projetos 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 (Kracauer, 2009, p.171). Ao assinar coletivamente uma peça audiovisual, o grupo reúne forças para angariar a entrada em espaços de produção e circulação muitas vezes restritos, difíceis de serem acessados e, ao mesmo tempo, estabelecerem fluxos para além da periferia, pois o periférico, sozinho, dificilmente terá acesso às condições de produção.

Como significativa consequência deste processo, ocorre a visibilidade não somente do Filmagens Periféricas como grupo, mas também de seus posicionamentos e estratégias para materialização de pontos de vista comuns entre os seus integrantes. Pois, se concordamos com Kracauer (2009, p. 168) que o grupo é uma espécie de “mediador entre os indivíduos e as ideias que preenchem o mundo social”, é exatamente a partir da experiência como grupo que o Filmagens Periféricas mantém a sua singularidade frente à participação ou à colaboração 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, como é possível ver em *Improvise!*.

A partir do momento em que processos ou pessoas se apresentam por si mesmos ao cineasta, revelando uma maneira particular de lidar com o registro por meio de situações não programadas, a relação entre o documentarista e o mundo físico e material à sua volta reconfigura o papel e a relevância dos “atores sociais” para o documentário,





ou, para resumir este movimento no termo proposto por Claudine de France, a *auto-mise-en-scène* foi vital para que o posicionamento dos integrantes do Filmagens Periféricas sobre a importância da divisão da direção pudesse sair da esfera do discurso. Como forma de inserção no tempo e no espaço, e acima de tudo da relação entre documentarista 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” (Comolli, 2008, p. 68), configurando-se, assim, como “fato social” (Comolli, 2008, p. 98), uma vez que durante o processo de confecção de um documentário não é apenas o olhar do cineasta que orienta a construção de sentidos, mas o olhar cruzado do mundo, das pessoas, dos objetos, dos espectadores.

Esse aspecto é 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 (Freire, 2005). 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 execuções, seja por uma questão política ou por uma questão estética. Desse modo, o grupo torna-se capaz de preservar sua identidade e estar pronto para ocasiões que exigiam uma tomada de posição.

A ênfase na questão política em detrimento da estética empresta ao cinema de periferia um ar de produção artística contextual, ou seja, aquela definida por Ardenne (2002) pelas suas características de intervenção crítica e comprometimento real e estreito com o seu contexto de produção que orientam sua realização e composição. Em *Improvise!*, os depoimentos se alternam basicamente em dois pontos centrais: a questão racial, ressaltada por Kelly Regina e uma outra depoente como um assunto inevitável envolto por estigma e preconceito quando o foco são as periferias, e a representação desses espaços como unicamente perigosos e violentos nos meios de comunicação de modo geral. A rejeição a esse imaginário se manifesta como uma segunda questão presente de forma significativa no documentário, uma vez que a sincronia entre imagens e depoimentos reforça a importância das atividades culturais (assim como a dificuldade para se ter acesso aos meios para executá-las) desenvolvidas no bairro de Cidade Tiradentes que não se tornam notícia. 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 triádica 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 com um mundo tal qual ele é, ou seja, o contexto em que ela se torna, definitiva e precisamente, contextual.

Em outra passagem de *Improvise!*, como consequência da dificuldade de se acessar os meios de realização, Tio Pac e Endrigo se queixam do hiato existente entre a produção audiovisual da Cidade Tiradentes e o moradores do bairro, que acabam não assistindo ao que é rodado na localidade<sup>11</sup>. Ambos ressaltam a importância do vídeo para retratar o contexto do bairro e instigar o senso crítico e de pertencimento. Conforme detecta Ardenne, o modelo artístico contextual não perde de vista a importância de se explorar e extrair sentidos do território em que a realidade é sempre um contexto particular e circunscrito, a partir do vínculo com situações e demandas concretas. Daí a importância do local, do bairro, da cidade como elementos indissociáveis do contexto, que servirão de alicerce para esse tipo de cinema realizado em comunidades de baixa renda.

O encaminhamento da discussão desenvolvida até aqui evidencia que, embora a importância da relação (em níveis equivalentes) entre estética e política tenha sido ventilada desde o início, os discursos e suas materializações refletem um peso maior para a questão política em sua gênese, práxis e visibilidade que para a questão estética. Uma análise da linguagem audiovisual do documentário *Improvise!* revela uma certa dificuldade de diferenciação entre os emissores, que, neste caso, são dois: Reinaldo Cardenuto, da Vórtice Produções, e Kelly Regina Alves, do Filmagens Periféricas. Os planos de entrevista variam entre o close e o americano. Há várias tomadas do bairro, em plano geral, o que permite apreender a imensidão do lugar. O som é do ambiente, por vezes alternado com raps. A exceção se dá na terceira sequência do documentário, que se passa numa rádio comunitária improvisada, em que Tio Pac dá uma entrevista sobre o filme *Eu não pedi para nascer*, que será realizado pelo Filmagens Periféricas em parceria com Reinaldo Cardenuto. Ao adentrar o lugar, a câmera capta bastante de perto todos os detalhes do local onde a rádio está situada. Primeiramente, um *micro-system* e cartazes colados na parede, sendo que um deles informa o nome da rádio e sua frequência. Nesse momento, as imagens passeiam lentamente pelo local, indo de cima a

---

<sup>11</sup> Ambos ressaltam que o público que tem acesso mais facilmente ao filmes realizados na Cidade Tiradentes é a classe média, a qual se Tio Pac classifica como “público-alvo”. Endrigo completa na mesma direção: “Além dos nossos familiares, é lógico, se for um vídeo feito pela periferia, mas infelizmente não é a periferia que assiste. Isso vai passar no Cinusp (...), no CCBB, Centro Cultural Banco do Brasil (...) são pessoas que tem um poder aquisitivo bem melhor”.



baixo, em curvas para a esquerda e para a direita. Como não há a fixidez da imagem, a câmera parece estar na mão. O som é de um noticiário de rádio qualquer, com notícias de outras partes da cidade e do mundo. Neste caso, a imagem sugere uma entrada ao mesmo tempo cuidadosa e curiosa no espaço filmado, que passa a ser explorado em seus diversos detalhes. Pode-se deduzir, portanto, que essa sequência materializa um dos poucos momentos em que se percebe a diferença de pontos de vista entre seus diretores. Feita por Reinaldo, que é externo à Cidade Tiradentes, ela revela um tom de descoberta, curiosidade e cautela diante de uma situação em um espaço que não lhe é familiar.

Ainda que em termos de linguagem a discussão em torno da autoria encaminhada por *Improvise!* não estabeleça os componentes que diferenciem explicitamente seus diretores, tal hiato não invalida esta discussão, já que esta suposta deficiência é suprimida a partir de seu posicionamento discursivo, pois assim se alcança a evidência<sup>12</sup> sobre que papéis exercem os integrantes do núcleo na constituição dos processos de autoria. Este aspecto apresenta uma dupla possibilidade: integra uma cadeia discursiva, mas também dá uma impressão vívida de ser externo a ela, pois “os significado e os efeitos de uma imagem ou de um filme”, como acredita Nichols, “não podem ser determinados antecipadamente, de forma simples e sempre ideológica” (2008, p. 34-35).

## **Conclusão**

No cinema realizado em comunidades periféricas, a questão da autoria é atravessada por diversos vetores que, de acordo com as indicações de *Improvise!*, fazem seus realizadores oscilar entre produtor e criador, num movimento em que são revistas as relações com os meios de realização, um processo contínuo em que não se localizam tacitamente as ações e determinações da autoria. Uma vez coletivos tais processos subvertem as regras habituais da confecção de peças audiovisuais, exigindo para o grupo a assinatura na direção do filme para assim se chegar a uma produção cinematográfica contextual que enfatiza os discursos e suas posteriores evidências, mesmo que em imagem e som tal perspectiva não se torne explícita.

Ao tomar o cinema como uma possibilidade de construção de pontos de vista, os realizadores da periferia se movimentam em direção à idéia de que, a partir da arte, é

---

<sup>12</sup> Como sugere Nichols (2008, p. 29), todo documentário orienta-se rumo a apresentar e comprovar uma evidência sobre o que está em questão.



possível redesenhar o mundo histórico atravessado por experiências e expectativas, transcendendo a política, mas, ao mesmo tempo, sem deixar de incluí-la. A questão se desloca, portanto, do conceito para o seu uso. A periferia usa o cinema como estratégia não para domesticar a arte, 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. Um das possibilidades de se empreender esse mecanismo 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 e favelas. São processos políticos que se engendam no cotidiano e o tomam como estratégia política, a partir da experiência local, particular e contextual.

Todos esses aspectos, entretanto, não podem servir para que se enxergue a possibilidade de falar como a resolução de uma série de problemas relacionados ao estigma e suas representações, bem como um direito unívoco e estrito a ser conquistado, pois estar com a palavra, apesar de importante, pode não significar muita coisa. Rejeitar o papel de mero auxiliar num filme que é todo feito no bairro de Cidade Tiradentes (das locações aos depoimentos) e com a ajuda do núcleo de produção audiovisual do lugar revela-se 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.

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, outro tarefa igualmente importante - e estética.

## REFERÊNCIAS

ARDENNE, P. **Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation.** Paris: Flammarion, 2002.

BAKHTIN, M. **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.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, I. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo”. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- BERNARDET, J. C. **O autor no cinema.** São Paulo: Edusp; Brasiliense, 1994.
- BUSCOMBE, E. “Ideias de autoria”. In: RAMOS, F. (org.). **Teoria contemporânea do cinema.** Vol. 1. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- COMOLLI, J. L. **Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FRANCE, C. de. **Cinema e Antropologia.** Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- FREIRE, M. “A questão do autor do cinema documentário”. In: **Significação – Revista Brasileira de Semiótica.** São Paulo, nº 24, dezembro de 2005, p.43-59.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Vega, 2006.
- HAMBURGER, E. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. Reflexões sobre a idéia de espetáculo”. In: **Novos Estudos.** São Paulo, nº 78, julho 2007, p. 113-128.
- KRACAUER, S. **O ornamento da massa.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística.** São Paulo: Edusp, 2008.
- NICHOLS, B. “The question of evidence, the power of rhetoric and documentary film”. In: AUSTIN, T.; JONG, W. de (orgs.) **Rethinking documentary: new perspectives, new practices.** Londres: Open University Press, 2008.