

O ponto de vista político no cinema de periferia¹

Gustavo Souza

Resumo: Pretende-se, neste trabalho, verificar como a produção audiovisual de diversas periferias do país articula um ponto de vista político nos filmes que confecciona. Para tanto, adotamos a análise fílmica como uma ferramenta para a composição de tal debate, cujos subsídios são fornecidos pelos documentários *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto i Filmagens Periféricas, 2004), *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009) e *Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta* (Caracol de Arte e Comunicação, 2010). Nossa intenção é verificar como, a partir do momento em que rejeitam discursos e imagens que associam os espaços periféricos como unicamente nichos de violência e exclusão, tais filmes demarcam um posicionamento político que se constitui a partir da experiência coletiva, reativando a noção de política de uma arena meramente conceitual para o terreno da práxis.

Palavras-chave: documentário; periferia; política

Abstract: The political point of view in outskirts cinema - Our aim in this work is to verify how the audiovisual production of several outskirts in Brazil articulates a political point of view in the movies produced by this segment. For such, we've adopted the film analysis as a tool for the composition of this debate, whose subsidies are provided by the documentaries *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto i Filmagens Periféricas, 2004), *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009) and *Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta* (Caracol de Arte e Comunicação, 2010). Our intention is to see how, from the moment in which they reject discourses and images that associate outskirts' spaces only as niches of violence and exclusion, such films set up a political positioning that is built from a collective experience, changing the political notion of a merely conceptual arena in order to ground the praxis.

Keywords: documentary; outskirts; politics

¹ Versão atualizada do trabalho apresentado no GP de Cinema do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom) em 2012.

Introdução

Desde o início dos 1990, vem sendo construído pelos meios de comunicação de maior abrangência no País um imaginário dos espaços periféricos brasileiros como lugares exclusivos de violência e exclusão. Programas jornalísticos como *Aqui Agora* (exibido pelo SBT entre 1991-1997; março-abril de 2008) e seus desdobramentos (*Cidade Alerta, Brasil Urgente*), bem como alguns filmes de ficção da dita “retomada” do cinema brasileiro, apropriam-se de experiências e situações de morros, subúrbios e favelas para construir narrativas que, em muitos casos, relevam apenas uma faceta da complexa composição de tais localidades.

Na contramão dessa tendência, diversos produtos artísticos confeccionados por moradores de periferias têm se esforçado, nos últimos dez anos, aproximadamente, para mostrar outras perspectivas relacionadas a tais espaços – seja na música, na literatura e, em menor proporção, no teatro. Nesse ensejo, pode-se destacar também a produção audiovisual encabeçada por ONGs, coletivos independentes e Escolas Livres de Cinema. Muito do que se produz nessas entidades tem o propósito de responder – de modo explícito ou não – a imagens e imaginários redutores sobre as periferias.

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 a tais espaços e 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 dessa produção periférica, o que demanda, inevitavelmente, a construção de ponto de vista político – aspecto que pretendemos debater neste texto.

Para isso, recorreremos às análises dos documentários *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto i Filmagens Periféricas, 2004), *Videolência* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009) e *Cambinda Estrela, maracatu de festa e de luta* (Caracol de Arte e Comunicação, 2010). *Improvise!* vai ao bairro de Cidade Tiradentes, no extremo da zona leste de São Paulo, para ouvir moradores e artistas sobre as imagens que circulam nos meios de comunicação sobre as periferias, além de revelar a produção cultural do bairro. *Videolência* aborda temáticas semelhantes a *Improvise!*, mas se interessa também por uma autoanálise da produção audiovisual por parte de seus realizadores. Por fim, *Cambinda Estrela* traça a história do maracatu que empresta título ao documentário, mostrando também o impacto sociocultural que essa manifestação artística teve e tem no bairro de Chão de Estrelas, periferia do Recife.

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 políticos. Para isso, as análises adotadas neste trabalho seguem

as recomendações de Aumont e Marie (1989), para quem o trabalho da análise fílmica é fazer o “filme falar”. Isso significa que cada um desses três documentários aciona um processo analítico – imagem, montagem, som, depoimentos, narrações ou a combinações dessas possibilidades –, indicando a especificidade de cada análise. Esse aspecto será útil para a apreensão do foco deste trabalho: a construção de um ponto de vista político decorrente da organização estética de tais filmes e os diferentes modos de aproximação com a esfera política de tais discursos.

Depoimentos: queixa e proposição

Apreender o ponto de vista político na produção audiovisual periférica requer verificar como os filmes materializam essa questão frente aos imaginários fixos sobre os espaços periféricos, bem como verificar os posicionamentos dos grupos realizadores sobre as dinâmicas de produção e exibição dos filmes realizados. Sobre esse ponto, recorro ao documentário *Improvise!* (Reinaldo Cardenuto i Filmagens Periféricas, 2004), priorizando a análise dos enunciados dos entrevistados.

Os depoimentos desse filme 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 no depoimento de uma das entrevistadas, 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, nos subúrbios e nas favelas. Em outro depoimento, Endrigo Moraes, compositor e morador do bairro de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, afirma: “isso aqui é a verdade!”, apontando, de um alto de um morro, para imensidão de um conjunto habitacional, mas também para uma favela.

Esses contextos mais amplos, ressaltados nas falas de Kelly e Endrigo, estão notadamente presentes no cotidiano dos moradores das periferias e se desdobram 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!*.

Nota-se que a questão não se restringe à carência material, mas abrange também as experiências de vida, como ressalta outra depoente: “vocês 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 “vocês não passaram por isso” faça menção não somente às condições adversas de sobrevivência, mas também aos

estigmas que atingem os moradores de áreas periféricas. A experiência 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 Cardenuto, que neste momento faz o registro com 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 uma posição superior em decorrência de sua experiência empírica frente às adversidades. Ou seja, desautorizar qualquer sujeito externo a discutir situações, contextos e problemáticas referentes 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. Há política porque há dissensos, percalços e interrupções entre os grupos. Ou, nos termos de Rancière (1996), o “desentendimento”² 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” (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

Outra faceta desse debate se refere à demarcação de um lugar de fala (ainda que esse lugar possa dar margem a posições hierarquizantes), decorrente do desejo de fixar um ponto de vista diferente daquele que identifica a periferia como o depósito daquilo que o centro não quis. Nessa perspectiva, é inevitável a crítica à televisão, cuja programação costuma colocar o bairro de Cidade Tiradentes, situado a 30 km do centro de São Paulo, com certa frequência no programa policial *Cidade alerta*, 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 Regina 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

² 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”.

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.

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 o intuito de facilitar a análise). O que importa reter desses posicionamentos é um encaminhamento de 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 diante da promoção de bens materiais e simbólicos aos seus cidadãos, esses novos sujeitos do discurso ativam a esfera da “subpolítica” (BECK, 1997), ou seja, novos ordenamentos e organizações para atender, ainda que parcial e precariamente, as demandas sociais e culturais negligenciadas pelos poderes estatais. 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 as representações parciais 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-americanos dos depoentes. Nas falas anteriormente citadas, os entrevistados aparecem apenas nesses dois tipos de enquadramento – uma opção bastante formal diante das possibilidades da câmera. Porém, 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 os separam 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 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. Os recursos, dentro dessa perspectiva, é que podem variar, pois em *Improvise!* essa mesma intenção ocorre por meio dos depoimentos selecionados.

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* (Núcleo de Comunicação Alternativa, 2009). 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.³ Na medida em que os depoimentos relatam o surgimento dos coletivos, outras temáticas envolvendo as dinâmicas de funcionamento de tais grupos entram em discussão.

Tendo em vista a grande quantidade de falas no documentário, identifiquei os temas centrais para o desenvolvimento da análise. Passado o momento de apresentação e histórico dos grupos realizadores, os depoimentos se articulam em torno dos seguintes tópicos: 1) profissionalização dos coletivos, de modo a garantir sua 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.

Como são 16 depoimentos, faço menção a alguns deles 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 questões, como a gestão de recursos. Como aponta Alex, do *Cinema Nosso*, inúmeros profissionais da área usam as leis para fazer filmes de apelo popular e, mesmo com toda a produção paga, cobram pelo 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

³ 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).

para a periferia é, de fato, o Cinemark – referindo-se ao grupo exibidor), dificultando o surgimento de novos.

Nesse conjunto de depoimentos, é significativo o tom de complementaridade a fim de estabelecer um ponto de vista sobre cada tópico abordado. A estratégia, nesse caso, é selecionar depoimentos que comungam mais ou menos da mesma opinião para compor uma única posição, 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 Vuelas, 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 (2000, p. XVIII), 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”⁴.

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. Nos 31 minutos iniciais, são três: a primeira é a sequência de abertura. De cima de uma laje, Daniel Fagundes e Diego Soares, integrantes do Núcleo de Comunicação Alternativa (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 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 dos núcleos de realização.

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

⁴ No original: “we need to rethink how we think about independent documentary: while functioning as a meta-critical practice, it also produces histories as forms historical agency”.

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. Como um experimento narrativo, 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.

A análise desses dois 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 duas conjunturas distintas em seu modo de apresentação e interpretação – a discussão em torno das representações sobre os espaços periféricos via meios de comunicação e a autoanálise dos grupos e coletivos –, esses dois documentários evidenciam que o político [ou a subpolítica, conforme Beck (1997)] 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 do 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” (FOUCAULT, 2006, p. 229).

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 necessidade de falar,⁵ 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 ditatoriais –, 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.

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. O aparente vínculo “tímido” entre estética e política, estabelecido por *Videolência* acena para a importância de conferir detalhadamente os meandros que compõem essa relação.

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

A partir da análise dos componentes imagéticos e sonoros desses dois últimos documentários, é possível visualizar com maior clareza a composição do ponto de vista político na produção documental periférica. Essa possibilidade ocorre também por meio das experiências cotidianas abordadas, 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 filme.

O personagem central desse documentário é o maracatu *Cambinda Estrela*, com sede 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 ressaltam a importância política do maracatu frente a essas questões e à promoção da cidadania. Por esse mesmo motivo, uma série delas frisa que os desfiles e as apresentações não podem ser vistos como mero diletantismo, mas, inversamente, que esse espaço de festa, dança e

⁵ 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”.

alegria sirva também para ampliar o debate sobre o lugar que o negro ocupa na sociedade brasileira, como aponta Ana Maria, integrante do maracatu.

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.⁶ 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” (BAKHTIN, 2004, p. 144-154) 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 no 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, seus quatro minutos iniciais 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, 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 assistem ao ensaio.

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 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.

⁶ As preocupações de Bakhtin se voltam para as composições e transmissões do discurso indireto livre e do discurso direto (cf. BAKHTIN, 2004, p. 155-173).

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 (2004, p. 166), “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”. Um exemplo desse aspecto é que as palavras ou os 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”; “Black is beautiful”; “Toda forma de amar vale a pena. Diga não à homofobia e à lesbofobia. Maracatu Nação Cambinda Estrela”. 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 nas imagens que fornecem as informações sobre as dinâmicas do maracatu.

Nos três documentários analisados, especialmente nesse último, 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 (2000, p. 12), que, como conceito mutável, deve “libertar os indivíduos para capacitá-los a traçar, individual e coletivamente, seus próprios limites individuais e coletivos”. A questão cardeal, segundo o autor, é que os caminhos para se trilhar essa liberdade estão cada vez mais obstruídos. Esse conjunto de depoimentos descritos acima aponta para a importância de a política se reinventar frente às novas demandas que cada momento histórico apresenta.

Pelo modo como a montagem articula o mesmo discurso, só que recorrendo a diferentes materiais, documentários como *Improvise!*, *Videolência* e *Cambinda Estrela* indicam que há uma preocupação evidente com a materialização de questões políticas nesse tipo de produção audiovisual, acenando para 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 nas análises desses três filmes. Muitos desses documentários atentam para discursos, práticas, pessoas e acontecimentos que se movimentam rumo àquilo que é menos visível, dizível e audível, sem perder de vista a sua historicidade e apresentando outro modo de ver e acessar posicionamentos políticos.

Gustavo Souza é pós-Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, com bolsa Fapesp. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Co-organizador dos *Estudos de Cinema – Socine* das edições de 2008 a 2012.

gustavo03@uol.com.br

Referências

- BAKHTIN, M. (2004). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec.
- BAUMAN, Z. (2000). *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FOUCAULT, M. (2006). *Ética, sexualidade e política*. Ditos e escritos. v. 5. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária.
- _____. (2010). *Repensar a política*. Ditos e escritos. v. 6. São Paulo: Forense Universitária.
- GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, S. (1997). *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp.
- RANCIÈRE, J. (1994). *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: Pontes; Educ.
- _____. (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- ZIMMERMANN, P. (2000). *States of emergency: documentaries, wars, democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

*Artigo recebido em julho
e aprovado em setembro de 2012.*