

Distanciamento e aproximação entre estética e política no cinema de periferia¹

Distance and closeness between aesthetics and politics in periphery cinema

Gustavo Souza

gustavo03@uol.com.br

Bolsista Fapesp de pós-doutorado junto ao curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Co-organizador dos Estudos de Cinema - Socine das edições de 2008 a 2012.

¹ Versão atualizada do texto apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012. Agradeço aos colegas do GT pelas sugestões que me ajudaram a reformular o artigo.

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

SOUZA, Gustavo. *Distanciamento e aproximação entre estética e política no cinema de periferia*. In: **Revista Contracampo**, v. 27, n. 2, ed. ago-nov, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 89-105.

Edição **27** /2013

Contracampo
Niterói (RJ), v. 27, n. 2, ago-nov/2013.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

Enviado em: 7 de maio de 2013

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como

Resumo

As análises dos documentários *Na real do Real* (Favela Atitude, 2007) e *Julgamento* (Laboratório Cítrico, 2008) apontam que, no cinema de periferia, os efeitos discursivos decorrentes da organização estilística dos filmes estabelecem diferentes modos de aproximação com a esfera política. Primeiramente, tais discursos se munem de um acentuado teor político, sugerindo-nos que haveria uma espécie de distanciamento entre estética e política nesta produção. Numa outra chave, nota-se também uma aproximação entre essas duas searas, sugerindo, assim, que a produção audiovisual periférica apresenta um diálogo estreito entre estética e política.

Palavras-chave: Cinema de periferia. Estética. Política.

Abstract

Analysis of documentaries *Na real do Real* (Favela Atitude, 2007) and *Julgamento* (Laboratório Cítrico, 2008) indicate that in cinema periphery, the discursive effects arising from the organization of stylistic films provide different ways of approaching the political sphere. First, such discourses endow a sharp political content, suggesting to us that there would be a sort of distance between aesthetics and politics in this production. In another key, there is also an approach between these two instances, suggesting thereby that the audiovisual periphery presents a close dialogue between aesthetics and politics.

Keywords: Peripheral cinema. Aesthetics. Policy.

Introdução

“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. Em vez de aceitá-la como uma premissa irrefutável, este trabalho a toma como ponto de partida para problematizar, assim, a relação entre política e estética no cinema de periferia.

Tal produção se tornou hoje uma “marca” que abriga uma heterogeneidade de temas, narrativas e materiais audiovisuais, capaz de elaborar variados pontos de vista sobre uma determinada questão. Porém, muitos produtos da mídia hegemônica ainda constroem imagens e discursos engessados sobre os espaços periféricos. Diante da possibilidade de também articular um ponto de vista, é inevitável que inúmeros filmes invistam na rejeição de tais imaginários ou na proposição de outros, como mostram as análises dos documentários *Na real do Real* (Favela Atitude, 2007) e *Julgamento* (Laboratório Cítrico, 2008). Esses dois filmes, que integram o *corpus* deste trabalho, revelam que a organização estética em função dos posicionamentos discursivos apresenta um efeito de sentido que sugere um aparente distanciamento entre os campos da estética e da política nessa produção; 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 aproximação efetiva entre estética e política na produção audiovisual periférica, encaminhando a reflexão para o uso político das imagens e seus desdobramentos, como, por exemplo, o alcance de um filme do ponto de vista político, como se verá no decorrer deste texto.

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. Esse aspecto será útil para a apreensão do foco deste

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

trabalho: os *efeitos discursivos* decorrentes da organização estética de tais filmes e como isso estabelece diferentes modos de aproximação com a esfera política de tais discursos.

2 – Materializações do ponto de vista político

Início este debate tomando o documentário *Na real do Real* (Favela Atitude, 2007) como ponto de partida.² A questão central desse filme é a moradia. Ele 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 são selecionadas pela montagem; e (3) imagens estáticas e em movimento em que se vê a ação policial e a conseqüente 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. Na sequência de abertura, diante de uma 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 filme, 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 de *Na real do Real*, 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 adiante. Por ora, é preciso frisar que o uso de fotografias tem um peso vital para a composição

² O filme pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=PE-00IQ9W2s>

dessa atmosfera de revolta e indignação. Elas mostram a truculência da polícia, o desespero das pessoas, as armas de “efeito moral”, um grupo de policiais atrás de um muro em que, ironicamente, se lê “seja bem-vindo” (figura 1), tratores destruindo barracos.



Fig. 1 (à esquerda). Fig. 2 (à direita)

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* (figura 2). 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” (figura 3).



Fig. 3

Essa imagem 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, sintetiza o posicionamento dos moradores, num giro que a torna também uma “imagem testemunha”, não somente pelo conteúdo que apresenta, mas pela articulação entre passado e presente, reunindo em si própria um histórico de luta por moradia que

desemboca no atual momento por que passa a favela. A dimensão de testemunha dessa imagem reside na relação dialética entre esses dois momentos temporalmente distintos, mas intimamente conectados, tornando-a parte de uma evidência histórica dos fatos cotidianos. Tal argumento, ancorado na reflexão de Waterson (2007) sobre memória e meios de comunicação, torna-se útil para se pensar o papel dessa fotografia em *Na real do Real*.

Porém esse diagnóstico exige que se pense no papel de tal imagem, ou seja, ela contribui para a transmissão de uma memória coletiva ao postular que a mudança social hoje não se dá por meio de “revoluções”, mas por ações integradas de setores ou grupos da sociedade civil diante de situações e contextos localizados na esfera cotidiana. 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 esse mesmo “real” pode ser visto como o agora, a realidade, a situação. No entanto, o “pathos do acontecimento”³. (GAINES, 1999, p. 92) que ela apresenta intensifica-se 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.

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 mata” até chegar aos dias de hoje em que impera a especulação imobiliária.⁴ 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

³ A noção de *pathos do acontecimento* se refere a uma evidência irrefutável da imagem, no sentido de que “isso aconteceu; pessoas morreram; outras estão sofrendo; esta vítima pode ser salva se algo for feito” (Gaines, 1999, p. 92).

⁴ Nas imediações da favela Real Parque, essa especulação é crescente. 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.

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” (SARKAR e WALKER, 2010, p. 3-4), mas acenam para a emergência da reflexão e da ação que recusam a dimensão humana de vítima e apostam na testemunha como uma integrante de um atenuado projeto político e histórico.⁵

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 (1996, p. 188), 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”.

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 (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. 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”. Há diversas falas, mas todas

⁵ De acordo com Sarkar e Walker (2010, p. 4), “ênfatisar 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”.

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 diante das novas demandas que cada momento histórico apresenta. *Na real do Real* constrói 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.

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 recursos imagéticos e sonoros sugere que há uma espécie de “distanciamento” entre estética e política no cinema de periferia, especialmente quando sua organização aponta para a necessidade de demarcar um delineado discurso político. O foco da discussão se concentra, portanto, no *efeito discursivo* que tais opções estilísticas apresentam. Debatir essa possibilidade a partir do uso, principalmente, de uma fotografia. Para continuar testando essa hipótese, encaminho o olhar para outros recursos imagético-sonoros.

3 – 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” (ZIMMERMANN, 2000, p. XVI), esse jogo de palavras funciona como uma porta de entrada para se verificar a íntima relação entre imagem e política. Sendo assim, proponho verificar a composição, a organização e as funções dessas imagens presentes na citação acima. Reformulando: o que pode uma imagem política? Daí, a necessidade de recorrer a duas matrizes na esteira da delimitação teórica: uma sociológica (Bauman, 2000), que pensa o político integrado ao funcionamento social, atravessado por uma relação dual entre Estado e sociedade civil; e outra filosófica (Foucault, 2010), em que a política se molda em função dos contextos históricos, tornando-se uma ferramenta propositiva e problematizadora. O modo como se articula esses postulados indica que o potencial político de uma imagem surge no momento em que situações e problemas devolvem para ela os sentidos que lhes são posteriormente atribuídos.

Dentro dessa perspectiva, surgiu o documentário *Julgamento* (Laboratório Cítrico, 2008).⁶ 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.⁷ Esse é, portanto, o material bruto no qual seu realizador viria a trabalhar.

Para a análise desse filme, opto pela descrição de toda sua “narrativa”, para, na sequência, extrair as interpretações que dão continuidade ao debate. O que se vê em *Julgamento* está longe de uma utilização literal das imagens captadas nos corredores. A primeira informação que o documentário fornece é uma notícia radiofônica em voz *over* sobre o julgamento dos policiais. Enquanto o texto 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 torno de uma lâmpada (figura 4). 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 (figura 5). Voltam as imagens das mariposas na luz.

⁶ O filme pode ser visto a partir do link: <http://www.youtube.com/watch?v=GyAQiyE2MDc>

⁷ Depoimento em 26 de setembro de 2010.

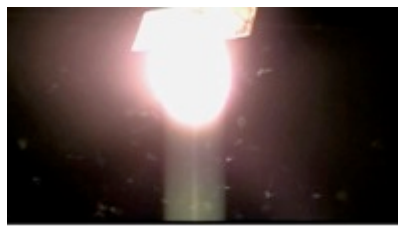


Fig. 4 (à esquerda). Fig. 5 (à direita)

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 (figura 6). 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.



Fig. 6 (à esquerda) Fig. 7 (à direita)

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 (figura 7). 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, para 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 em 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 uma moça 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, pelo modo como manipula as imagens e sons, o objetivo de Diego Bion com este documentário é mais despertar uma sensação do que fornecer uma interpretação acabada, fazendo com que *Julgamento* se inscreva naquilo que Gaines (1999, p. 92) denomina de *political mimicry*, ou seja, quando a articulação estético-político de imagens e sons produz uma sensação no espectador que estabelece uma continuidade no mundo histórico a partir do que se vê na tela.

Embora a repetição da imagem das mariposas 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”? (RANCIÈRE, 2010, p.85-104). Isto é, “diante da dor dos outros”,⁸ os meios de comunicação, representados por seus profissionais, travam uma disputa pelo melhor enquadramento diante do rosto aflito e pelo registro da fala indignada.⁹ 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 jornalística e para Bion registrar esse trabalho, a fim de posteriormente conceber *Julgamento*.

⁸ Tomo de empréstimo o título de um dos livros de Susan Sontag.

⁹ 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”.

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 (2004, p. 104), “em que o vídeo é usado para mostrar o retrato de uma determinada comunidade, seus personagens, grupos, iniciativas, problemas e soluções”.

Julgamento traça um “deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem” (RANCIÈRE, 2010, p. 86). Nos termos de Rancière (2010, p. 94), essa é uma questão que “tem estado no centro das tensões que afetam a arte política”. 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.

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” (FOUCAULT, 2006b, p. 229). 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” (FOUCAULT, 2006b, p. 230).

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 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, ou seja, como foram captadas *in loco*, seria uma forma de se aproximar do trabalho da imprensa. O que vemos no telejornal, por exemplo, são imagens editadas em sua duração, mas não alteradas em termos visuais ou sonoros. Esse documentário indica que a construção de 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. Se o filme tem a intenção de se posicionar em relação às rotinas de produção de notícias, a subversão dessas imagens, ao promover uma aproximação entre política e estética, constrói, assim, um ponto de vista claro e delimitado.

4 – Para além dos distanciamentos e aproximações

A análise dos dois documentários revela diferenciadas localizações para a relação dialógica entre política e estética. Em *Na real do Real*, essa possibilidade se dá, basicamente, por meio de uma fotografia. Já em *Julgamento*, imagem e som são trabalhados de modo a conferir esse diálogo. 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 e não 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.

Ao adentrar o terreno da arte política, a produção audiovisual 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 forcem 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 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 o cinema de periferia. 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 constatam 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 considerado “satisfatório” (ainda que esse aspecto seja expressamente subjetivo) tanto para o realizador, como também para o público, pode demorar para vir à tona. 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 intencionado, o cinema de periferia não pode tudo é um primeiro passo para a discussão sobre sua práxis. Sem perder de vista que ele emerge em contextos históricos pontuais e reflete os desígnios de sua época, seria ingênuo pensar que por si só ela seja capaz de mudar situações desiguais e adversas por meio de imagens e sons. O que não se pode perder de vista é a mutabilidade estética acionada pelos momentos de crise – aspecto presente mais nitidamente em *Julgamento*,

fazendo com que esse documentário atenda a uma das prerrogativas propostas por Gaines em sua discussão sobre o documentário político, que, segundo a autora, não pode se furtar da dimensão estética das imagens que utiliza. 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 nas análises de *Na real do Real* e *Julgamento*. 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 um outro modo de ver e acessar posicionamentos políticos.

Pensar em documentários como *Na real do Real* e *Julgamento* como instigadores de certos debates remete novamente à pergunta: é possível mensurar as consequências e o alcance de um filme do ponto de vista político? Gaines 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’, desconectadas de uma forma que nos conduz a vê-la como algo não realizável, oposto às possibilidades cotidianas” (GAINES, 1999, p. 87).

A demarcação de tais 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. 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. 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 aproximação entre estética e política no cinema de periferia, desautorizando a citação presente na abertura deste trabalho que sustenta a importância da política em detrimento da estética.

A aparente inexistência de um traço estilístico nessa produção se dá porque diversas correntes do cinema, tanto de ficção quanto documental, apresentam acentuadas “regras” para a composição dos filmes. Só para permanecer no campo documental, cinema direto e cinema verdade confirmam essa premissa¹⁰. No caso do cinema de periferia, ainda é cedo para determinar rigidamente regras estéticas que o compõe. 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 realizadoras. 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. A multiplicidade em suas diversas gradações e a falta de uma sistematização das experiências dificultam a delimitação de uma estética própria ao cinema de periferia, mas isso não impede, por outro lado, que tais experimentações estéticas construam discursos políticos que se revelam inquietos e contestadores.

Referências Bibliográficas

AVARENGA, C. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2004. Dissertação de Mestrado.

BAUMAN, Z. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CORNER, J. *The art of record: a critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade e política*. Ditos e escritos, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006

¹⁰ No cinema direto, o diretor não interfere na ação, faz apenas o registro, não há entrevistas ou comentários. Já no cinema verdade o diretor lança mão da entrevista ou interage com os entrevistados.

GAINES, J. M. Political mimesis. In: GAINES, J. M. & RENOV, M. (orgs.). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

SARKAR, B. & WALKER, J. (orgs.). *Documentary testimonies: global archives of suffering*. Nova York: Routledge, 2010.

WATERSON, R. Trajectories of memory: documentary film and the transmission of testimony. *History and Anthropology*. Londres, vol. 18, nº 1, p. 51-73, 2007.

ZIMMERMANN, P. *States of emergency: documentaries, wars, democracies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.