

A questão da autoria na produção de documentários de periferia

Gustavo Souza

Introdução

Estudar os documentários realizados em diversas periferias urbanas do país requer direcionar o olhar para discursos e práticas vinculados a essa produção. Com esse norte, 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 10 anos, o debate que se verá adiante parte do pressuposto de que diferentes métodos produzem diferentes resultados, o que nos instiga a apreender como se constitui a autoria nesse tipo de realização audiovisual.

Se, por um lado, há uma multiplicidade metodológica capaz de estabelecer diferenças e singularidades entre oficinas e coletivos, por outro, um aspecto os aproxima, especialmente aqueles que começaram a produzir no início dos anos 2000: os moradores de periferia passaram a realizar seus filmes por intermédio de quem é “de fora”, isto é, tanto a técnica quanto os princípios básicos da linguagem cinematográfica foram apresentados por oficineiros de outras localidades e classes sociais. Hoje esse modo de organização mudou, pois há vários ex-alunos que se tornaram professores ou fundaram coletivos independentes. Ainda assim é válido frisar essa configuração inicial porque ela aponta para outra importante ponderação: considerar os hibridismos na composição imagética, discursiva e representacional de diversos documentários, que materializam o repertório do aluno e o repertório

do professor, assim como o do montador, principalmente quando o direcionamento metodológico do curso deixa a montagem a cargo de um profissional.

Além da diversidade de métodos e de olhares, o caráter coletivo da produção é um ponto que não pode ser negligenciado, pois essa dimensão coletiva se estende à assinatura do filme. Não é à toa que frequentemente a menção ao “autor” se dá pelo nome da oficina onde foi feito ou pelo coletivo que o realizou – logo, se assiste a documentários da Oficina de Imagem Popular, do Caracol de Arte e Comunicação ou da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu. Porém, esse processo nem sempre é fluido e harmônico. Nas falas de professores e alunos, a realização dos filmes – da escolha do tema à montagem – é apontada como um momento de constantes negociações,¹ uma vez que o trabalho coletivo não apaga os interesses individuais.

No conjunto da produção documental aqui em foco, há um filme que registra um momento de negociação entre diferentes realizadores. Em *Improvise!* (2004), dirigido por Reinaldo Cardenuto, que é “de fora” da periferia, e pelo coletivo Filmagens Periféricas, de Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, há uma passagem em que os integrantes do Filmagens Periféricas reivindicam a divisão da direção do filme, de modo que o documentário tenha “alguém da quebrada” como diretor. O argumento é de que o grupo não pode aparecer apenas como ajudante, mas que a autoria deva ser compartilhada. Diante de tal proposta, Cardenuto enfatiza que não deixará a direção, embora concorde em dividi-la. Negro JC (integrante do coletivo e que mais tarde fará a montagem do filme) argumenta para Reinaldo que “a gente tá mais por dentro da sua ideia do que você mesmo”. Essa justificativa é mais facilmente compreendida quando sabemos que o tema central de *Improvise!* é a presença do audiovisual na periferia, assim como o descompasso na distribuição e no acesso aos bens culturais. O documentário é rodado em Cidade Tiradentes e as pessoas que prestam depoimento são moradoras do bairro. A cartela inicial, em que se vê a parceria entre a Vórtice Produções e o Filmagens Periféricas, se deu, portanto, de forma tensa e negociada. Nos créditos finais de *Improvise!*, Reinaldo Cardenuto e Kelly Regina Alves, outra integrante do Filmagens Periféricas, aparecem como diretores.

Quando a montagem não priva o espectador da tensão relacionada à assinatura do documentário, essa escolha permite a elaboração de alguns questionamentos para o andamento do debate: a autoria funciona mais como categoria simbólica do que material ou como uma estratégia de demarcação de espaço e divisão de poderes, mas sem perder de vista o grupo? Exigir a divisão da direção em um filme que está sendo feito por alguém “de fora” muda o grau de importância do grupo, que não se articula apenas internamente e a partir daí executa as suas produções, mas também é capaz de alcançar outras searas para além de Cidade Tiradentes? O reconhecimento da autoria por parte de um integrante do Filmagens Periféricas muda os rumos discursivos e de linguagem do filme?

Tais questionamentos estruturam o debate em torno da autoria na produção documental periférica a partir de duas principais frentes: uma, de sentido mais geral, que remete ao significado e à importância da autoria e outra, centrada no papel e na importância do grupo e dos contextos de produção. Observar as pistas deixadas por *Improvise!* e a literatura a respeito do tema torna-se, assim, um modo de responder às questões que a discussão apresenta.

Composições da autoria

A questão da autoria, neste caso, remete inicialmente à assinatura da direção, a princípio conflituosa, mas que termina em comum acordo entre as duas partes. Tal reivindicação remete a uma discussão que teve o seu momento áureo nos anos 1950, quando entraria em voga a política dos autores.² Embora esse movimento esteja diretamente vinculado ao reconhecimento da *mise en scène* concebida diretamente pelo diretor, ele parece ter deixado como herança para as gerações posteriores a ideia do diretor como epicentro de onde emana o pensamento e a realização fílmica.

Entretanto, a questão da autoria no cinema periférico está muito mais vinculada ao registro e à montagem, como se verá adiante, do que necessariamente à escolha de um diretor-autor. Ainda assim, a tensão presente em *Improvise!* anuncia que assinar a direção é mais importante que o registro imagético e sonoro, devido à noção do diretor como o autor que pensa a obra audiovisual, quando, na realidade, sabe-se que as funções de roteirista e montador são também importantes e dispensam maiores comentários. Nesse ensejo, Dudley Andrew (1994:67.) resume a discussão: “a assinatura ancora a imagem fílmica, por intermédio da fina linha desenhada pela câmera ou pelo pincel, a um recife de valores submerso”.

A discussão em torno da autoria, no entanto, não é uma exclusividade da crítica de cinema francesa. O entendimento do “recife de valores” a que Andrew se refere deve considerar também a discussão acadêmica sobre o assunto. Diversos estudos sobre autoria, em distintas áreas do saber, elaboram suas premissas ao tomar como ponto de partida a literatura (Bakhtin, 1981, 1988; Benjamin, 1994; Foucault, 2006), os discursos científicos (Foucault), o teatro e o jornalismo (Benjamin). Para além dos textos impressos, a noção de autoria deve considerar também a pintura (Foucault), a fotografia (Benjamin) ou a música (Bakhtin). Nessa miríade de referências, tanto de objetos como de pressupostos, apoio-me em reflexões que levam em conta os contextos sociais, políticos e estéticos em que tais obras emergem, bem como suas condições de produção e circulação. Desse modo, as perspectivas que pensam o autor como uma figura atuante e criadora, em detrimento das que atestam a sua morte³ (ou, no caso do cinema, que enxergam o diretor desconectado de circunstâncias históricas),⁴ revelam-se particularmente úteis. Além disso, os apontamentos de Stam (2003:145) sobre o “estruturalismo autoral”, que defende a tese do fim do

autor, ajudam a fixar as bases da discussão ao considerar que essa corrente “pouco tinha a dizer a respeito da questão da especificidade cinematográfica, uma vez que muitos desses motivos e estruturas binários não eram específicos ao cinema, mas amplamente disseminados na cultura e nas artes”.

Embora voltar às discussões sobre autoria hoje pareça um *déjà vu*, “mesmo que essa não fosse uma tese datada, há *datas* por trás dessa tese sobre o autor e essas datas exigem ser apreciadas *em uma perspectiva histórica*” (Coelho, 1994:71, grifos do autor). É nessa conjuntura que se torna possível o debate sobre a autoria na produção documental periférica, numa *data* em que essas discussões estavam, portanto, adormecidas. Sendo assim, proponho pensar a autoria, e em especial a autoria na produção de documentários de periferia, a partir de um esquema tripartite: contexto, grupo e criação. E digo “proponho” em seu sentido literal, como proposta, sugestão, possibilidade. Essa aparente tautologia é útil para que não se confunda *proposição* com *palavra final*.

Pensar a autoria implica pensar a relação do autor com o mundo histórico (para usar a expressão de Nichols) à sua volta. Nessa vereda, tomo o coletivo Arte na Periferia, de São Paulo, como um dos alicerces da discussão. Sua produção audiovisual adota a seguinte diretriz: realizar documentários que abordem a produção artística das periferias. Segundo David Alves, um dos integrantes, a opção pelo documentário se dá inicialmente pelo custo mais baixo que essa modalidade fílmica pode apresentar, mas também pelo documentário permitir uma aproximação mais imediata do espectador, levando-o à realidade que pretende abordar. A segunda opção é mais direcionada, pois importa apenas revelar o que se produz em arte nos espaços periféricos.⁵ Seguindo essa orientação, o grupo já realizou documentários como Panorama (2007), que, como o título sugere, traça um painel sobre a produção periférica relacionada à música, pintura, dança, teatro, audiovisual, arquitetura e literatura.

Há também o *Curta sarau* (2010), que passa por diversos saraus de bairros periféricos de São Paulo fazendo o registro dos recitais e coletando depoimentos dos personagens envolvidos. Mas há, ainda, outro encaminhamento presente nesse documentário que materializa um importante procedimento do coletivo: foram selecionados apenas os registros da declamação de poesias ou músicas que toquem em questões sociais e políticas.⁶ Para esse coletivo, a produção artística não pode se divorciar da questão política, pois a relação que se deve estabelecer entre ambos é de retroalimentação.

Pensar a autoria na produção documental periférica passa inicialmente por considerar as múltiplas metodologias, a diversidade de olhares e o caráter coletivo na realização. No entanto, o encaminhamento definido para o registro imagético e sonoro – da escolha do tema à montagem – é também um índice de autoria vital que não se pode desprezar, como nos mostra o Arte na Periferia. Como ele, há diversos outros coletivos e oficinas que estabelecem nitidamente aquilo que querem e que não querem (e, diante do número de entidades, não caberia aqui detalhar uma a

uma). O caso do Arte na Periferia é elucidativo não somente pelas escolhas que fornecem os subsídios para o debate, mas também por acionar a discussão entre estética e política – debate que surgirá mais à frente com a abordagem da relação entre autor e criação, uma das peças que compõe o entendimento da autoria na produção documental periférica.

Produção e criação: a autoria em Benjamin e Bakhtin

A autoria na produção de documentários de periferia conduz a repensar a apropriação das periferias e das pessoas que lá moram, possibilitando a emergência de um espaço de representatividade. Nesse horizonte, as classes populares trocam de papéis num jogo que antes delegava a elas apenas o direito de ter uma construção discursiva e imagética exterior, sujeita às idiossincrasias dos processos de representação. O tema da divisão da direção, presente em *Improvise!*, ou as escolhas bem delineadas de coletivos como o Arte na Periferia, apontam para a subversão das hierarquias dos processos de produção cinematográfica, provando que o realizador periférico como um autor produtor (Benjamin) ou autor-criador (Bakhtin) tem todas as condições de elaborar produtos culturais, desde que para isso tenha acesso aos meios de produção.⁷

As concepções benjaminiana e bakhtiniana de autoria são particularmente úteis para compor o debate a respeito da autoria na produção documental periférica, pois mesmo partindo de contextos e objetos diferentes⁸ e seguindo trilhas diferenciadas, no término do percurso apresentam importantes pontos de aproximação e de complementariedade. Na perspectiva de Benjamin, o autor se torna um produtor quando adere a uma “tendência” que se manifesta tanto do ponto de vista político quanto literário⁹ e cujo expoente mais representativo deve ser a causa proletária. Além disso, os materiais a que o autor recorre são importantes fatores para a compreensão dos processos autorais. A partir de fragmentos preexistentes, ele é capaz de recompô-los para, assim, demarcar sua posição autoral.¹⁰ Essa discussão tem a ver com o documentário que, de modo geral, faz o reaproveitamento de vestígios, resíduos e restos dos mais diversos tipos – imagens de arquivo, imagens da mídia, encenações, depoimentos, ruídos, vozes, enfim, a lista pode ir ao infinito.

Hoje, passado o momento em que as grandes narrativas cederam espaço para os enunciados localizados, muitas vezes com um raio de alcance de menor proporção, o cinema de periferia, especialmente em termos temáticos, volta-se para as particularidades do local, do bairro, da “quebrada” onde é realizado. Tal enfoque não o impede, contudo, de empreender um posicionamento político tanto nos discursos previamente articulados quanto nas suas opções estéticas.

Essa posição aproxima-se intimamente daquela sugerida por Bakhtin em que a compreensão da autoria passa por “ver e compreender a consciência do outro e seu

mundo” (Bakhtin, 2003:316), 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 próprio representado” (2008:447, 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. Elaborando seu argumento a partir do campo literário, ele assinala alguns pontos nodais que moldam os enunciados, tais como a narrativa elaborada pelo autor em suas multiplicidades e os discursos extraliterários, importantes também para a constituição de uma obra literária.¹¹ Nesse horizonte, o autor-criador observa o cotidiano a partir de uma posição valorativa, estabelecendo relações entre vida e arte. Imbuído dessas ferramentas, o autor se torna, então, um catalisador da atividade estética e, conseqüentemente, será capaz de dar forma ao conteúdo, ao selecionar o que julga pertinente para reorganizá-lo esteticamente.¹²

O debate sobre autoria na produção periférica encaminha a discussão para estas duas concepções de autoria porque, no caso do autor-como-produtor benjaminiano, um aspecto latente é a mudança das instâncias de produção, capaz de operar novos ordenamentos para suas funções. Ter a clareza deste aspecto abre a possibilidade para a reivindicação de mudanças, ainda que por clivagens e divergências. Isso permite à constituição autoral da produção de documentários estabelecer limites essenciais entre o enunciado e o representado para a composição de uma imagem, um artefato, uma senda, pela qual é possível penetrar no acontecimento, tornando-se criador e participante. Este momento releva ainda a necessidade de saber transitar entre searas diferentes, uma vez que, como observa Bakhtin, a autoria é uma atividade em processo, que se constrói momento a momento. O autor-criador bakhtiniano, não diferentemente, atenta para a descoberta das condições de produção, em vez de sua mera repetição, pois elas não se divorciam do mundo histórico, em que se promovem as atividades estéticas.

Se, para Benjamin, o autor como produtor organiza seu discurso para revelar a importância do seu caráter político, para Bakhtin a atividade estética empreendida pelo autor-criador se dá no bojo das conexões com os enunciados que produz e atenta para locais e contextos de circulação de tais enunciados. Assim, ambos promovem o encontro entre estética e política, um diagrama também útil para se pensar a questão da autoria na produção de documentários periféricos.

O grupo como mediador entre indivíduos e ideias

Um dos contextos que não se pode ignorar nesta discussão sobre a autoria no cinema periférico diz respeito ao caráter coletivo desse tipo de produção – segundo aspecto que molda a autoria da produção aqui em análise. No grupo (dado que a representação acontece sempre por núcleos, coletivos independentes e oficinas),

a coletividade necessária para a materialização do político (à qual Benjamin se refere) se torna uma via privilegiada para transformar o deve-ser em ser (Kracauer, 2009:171). Ao assinar coletivamente uma peça audiovisual, o grupo reúne forças para angariar a entrada em espaços de produção e circulação muitas vezes restritos e difíceis de serem acessados e, ao mesmo tempo, estabelecer fluxos para além das periferias, pois acessar, sozinho, as condições de produção é uma difícil tarefa para o realizador dos espaços periféricos.

Como significativa consequência desse processo, ocorre a visibilidade do grupo realizador, mas também de seus posicionamentos e estratégias para materialização de pontos de vista comuns entre os seus integrantes. Pois, se concordamos com Kracauer (2009:168) 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 os coletivos de produção mantêm a sua singularidade frente a parcerias ou colaborações com outros núcleos de produção audiovisual, assim como a tarefa de produzir e filmar seus próprios filmes. Essa característica não deixa também de se configurar como um programa político, que deixa a esfera do discurso para ganhar corpo em práticas concretas.

Entretanto, a cultura do documentário, como observa Rothwell, ainda é muito centrada na figura do diretor, que detém o controle do processo de realização, passando pela relação com o tema e os personagens até a montagem (2008:152-156). Embora a produção de documentários de periferia apresente um demorado caráter coletivo, ressaltado inclusive em um dos depoimentos de Tio Pac,¹³ a questão apresentada por *Improvise!* confirma essa premissa, revelando um descompasso entre discurso e ação, teoria e prática.

Ainda assim, o caráter coletivo é um aspecto importante não somente para uma compreensão efetiva dos processos de autoria no tipo de realização audiovisual aqui em foco, como também do documentário de modo geral. Além disso, abre a possibilidade para a consolidação ou continuidade do grupo a partir do momento em que se definem claramente algumas práticas e suas implementações, seja por uma questão política, estética ou pelo encontro dessas duas esferas.

Desse modo, o grupo torna-se capaz de preservar sua identidade, estando pronto para ocasiões que exigiam uma tomada de posição. Isso encaminha o debate ao questionamento de Freire (2005:55), quando pensa a autoria no documentário: “será que podemos falar, aqui, de uma ‘autoria’, de um autor exclusivo no produto final desse registro, ou seja, do filme documentário que dele resultou?”.

Uma primeira resposta a essa questão diria que não, pois no documentário é possível haver tanto a *mise en scène* do diretor (ou a *performance*, como prefere Bruzzi) quanto a *auto-mise en scène* da pessoa filmada.¹⁴ Especialmente em relação a esta última revela-se um grau de imprevisibilidade que força o documentarista a se posicionar frente ao registro e à montagem. Como forma de inserção no tempo e no espaço

e, acima de tudo, da relação entre o cineasta e aquele que é filmado, a *auto-mise en scène* é capaz de enfrentar “com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas” (Comolli, 2008:68), configurando-se, assim, como “fato social” (Comolli, 2008:98), uma vez que durante a realização de um documentário não é apenas o olhar do documentarista que orienta a construção de sentidos, mas o olhar cruzado do mundo, das pessoas, dos espectadores. Novamente, registro e montagem compõem o terreno onde o edifício da autoria na produção documental periférica se edificará.

Mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto, pois há casos que se distanciam dessa premissa. Para desenvolver esse ponto remeto ao documentário *Noite aberta?* (Laboratório Cítrico, 2006). A ideia, a concepção e a finalização desse filme partiram apenas de uma pessoa: Diego Bion, ex-aluno da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, hoje professor da entidade. *Noite aberta?* prescinde do manejo da *auto-mise en scène* dos entrevistados, porque simplesmente não há entrevistados, apenas imagens retiradas “das emissoras de TV aberta, na madrugada do dia 22 para o dia 23 de agosto de 2006”, como informa uma cartela inicial. O filme é uma sucessão de trechos da programação televisiva que inclui programas de auditório, chamadas de novelas, leilão de joias, programas evangélicos que vendem soluções de problemas. Sua assinatura ocorre em nome do Laboratório Cítrico, projeto da Escola Livre, mostrando que a coletividade, ausente no processo de realização (bem como os imprevistos da tomada), transfere-se para a assinatura do filme – uma estratégia que confirma as mediações entre grupos e a sociedade (Kracauer) e o exercício da política por meio do reagrupamento de “restos” da programação televisiva para, assim, compor um discurso político (Benjamin).

Contexto urbano, de intervenção, de participação

As nítidas demarcações políticas anteriormente apontadas emprestam ao cinema de periferia um ar de produção artística contextual, ou seja, aquela definida por Ardenne pelas suas características de intervenção crítica e comprometimento real e estreito com o seu contexto de produção, moldando sua realização e composição. Nesse caso, o contexto, como um catalisador da produção artística, estabelece um corpo a corpo direto não somente com os realizadores, mas também com o espectador, num processo em que a arte perde seu estatuto de *objet d'art* vinculado a uma contemplação passiva, articulando, dessa forma, uma cadeia triangular e horizontal entre contexto, produtor e público. Em outras palavras, quando a obra de arte adota um giro completamente novo, ainda que problemático e assimétrico, reivindica para si um valor da realidade relacionada ao seu contexto de produção e circulação, tornando-se, portanto, contextual.

Pelas opções discursivas e estéticas que elegem, vários documentários da produção periférica ajudam a reforçar que esse modelo artístico realça a importância de

se explorar e extrair sentidos do território. Isso torna a realidade sempre um contexto particular e circunscrito, a partir do vínculo com situações e demandas concretas. Para não incorrer numa digressão, remeto a dois documentários já comentados, a fim de reforçar esse argumento: *Improvise!*, que aborda a questão racial e a representação das periferias como espaços unicamente perigosos e violentos, e *Curta sarau*, voltado para a produção literária engajada de moradores dos espaços periféricos. Ressalta-se, assim, a importância do local, do bairro e da cidade como elementos indissociáveis do contexto e que servirão de alicerce para a produção documental realizada em comunidades de baixa renda.

Abre-se, assim, uma dupla seara para essa produção: ela integra uma cadeia discursiva, mas também dá uma vívida impressão de ser externa a ela, pois “os significados e os efeitos de uma imagem ou de um filme”, como acredita Nichols, “não podem ser determinados antecipadamente, de forma simples e sempre ideológica”.¹⁵ Na produção investigada neste trabalho, a questão da autoria é atravessada por diversos fluxos em que seus realizadores se tornam produtores e criadores, num movimento em que são revistas as relações com os meios de produção. Uma vez coletivos, tais processos subvertem as regras habituais da prática audiovisual, conferindo ao grupo a assinatura coletiva da direção e, simultaneamente, tornando-o um mediador entre ideias e sua materialidade em documentários feitos em diversos espaços urbanos. Daí, o seu caráter de produção artística contextual que enfatiza discursos e evidências em imagens e sons, cuja matéria-prima são os elementos da vida cotidiana.

Conclusão

A discussão sobre autoria está longe de ser ponto pacífico nos estudos de cinema, especialmente no cinema de ficção, que, de acordo com a época, sanciona tanto a morte quanto a ressurreição do autor. Por outro lado, o modo como os documentários se apropriam de inúmeros materiais imagéticos e sonoros, assim como a diversidade de pontos de vista que constroem, conduziram a discussão a problematizar a seara, ou melhor, as searas, que estabelecem as delimitações e características para o entendimento da autoria no documentário.

Nesse sentido, a produção audiovisual periférica abre as portas para um horizonte 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 – apropriam-se de imagens e discursos para também, em certa medida, “controlar os mecanismos de construção de sua imagem” (Hamburger, 2007:125)

ou garantir o “*copyright* sobre sua própria miséria e imagem” (Bentes, 2007:224), pois fazer imagens é uma forma de se inserir no mundo, de (des)construir e mudar imaginários.

As composições da autoria revelam um importante movimento de afirmação da diferença – estratégia política em sua essência – que, como se viu, é forte discursivamente. Mas essa possibilidade de fala não pode confundir a coexistência de dois fenômenos, um *sociológico*, mais consolidado, e um *estético*, ainda por solidificar. Atentar para imagens e discursos que esses novos sujeitos do discurso engendram torna-se uma importante tarefa não apenas porque evidencia a gênese da produção, mas também porque sanciona as bases da discussão em torno da autoria.

Esses aspectos não podem permitir que a possibilidade de fala seja vista como a resolução dos problemas decorrentes de estigmas, pois estar com a palavra, apesar de importante, pode não significar muita coisa. Ao articular o contexto, o grupo e a criação, a autoria na produção de documentários periféricos se movimenta rumo a minimizar essa conjuntura, interessando-se pelo filme como uma possibilidade de existência autoral sempre vinculado ao cotidiano e à história. Afinal, o que impulsiona a produção de documentários nas periferias é um conjunto de razões apontadas ao longo deste trabalho e não o *insight* que acomete supostos gênios da criação audiovisual.

Gustavo Souza

Pesquisador e coorganizador dos livros da Socine das edições de 2008, 2010a e 2010b.
gustavo03@uol.com.br

Notas

1. São inúmeros os exemplos e para não me estender, cito o caso de *Defina-se* (Kinoforum, 2002), resumindo a fala de Daniel Hilário: cada um dos integrantes da equipe queria fazer um documentário que abordasse o que julgava mais pertinente: 1. a história do negro no Brasil, 2. o negro para além do gueto e 3. e sociedade de consumo. Foram realizadas entrevistas e diversas filmagens. Durante a montagem, foram feitas as escolhas que definiram o tema do documentário que, de modo transversal, aborda os três temas anteriormente propostos. Depoimento em 11 de agosto de 2010.

2. Termo-síntese do movimento encabeçado por diretores de cinema franceses que defenderam a importância de reconhecê-los como autores com estilo e individualidade. Esse movimento encontra nas páginas da revista *Cahiers du Cinéma* um espaço para a materialização de tais reivindicações, como aponta Andrew (1994: 64): “De fato, os *Cahiers* dos primeiros anos procuraram a pureza apegando-se à noção sartriana de ‘autenticidade’ que propõe, de um lado, o indivíduo como autor de sua própria vida, e de outro, os escritores e cineastas como aqueles que autenticam sua obra através do estilo”. Mais detalhes sobre a política dos autores podem ser acessados em Bernardet (1994), Buscombe (2005) e Sarris (1976).

3. Segundo a tese de Foucault, o que existe, de fato, é uma “função-autor” (2006a: 46), responsável pela geração de um texto do qual no futuro, “o sujeito da escrita estaria a desaparecer” (2006a: 35). Esse argumento está inteiramente alinhado à perspectiva estruturalista que preza pelas estruturas (a linguagem, a ideologia) em detrimento do sujeito. Nessa conjuntura, o autor não encontra condições de sobrevivência e sua morte é logo decretada.
4. Naremore demonstra espanto pelo fato de “sofisticados críticos” (1990: 21) como David Bordwell, Gilles Deleuze ou Peter Brunette se dedicarem a discutir diretores numa perspectiva contextual no momento em que, segundo seu argumento, essa discussão não faz mais sentido.
5. Depoimento em 15 de setembro de 2010.
6. “Fizemos várias tomadas em que as pessoas recitavam poemas sobre amor ou amizade. Mas preferimos deixar de fora essas tomadas para não perder o foco do nosso objetivo inicial, que era priorizar politização da arte”, explica David Alves, diretor do documentário.
7. O depoimento do compositor Endrigo Moraes é representativo em relação a este aspecto: “às vezes a gente se sente preso, porque, na verdade, nós temos as ideias, mas não temos como pôr aquilo ali em prática. Nasce aqui e morre aqui [aponta para a própria cabeça]”.
8. 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.
9. 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: 121, grifos do autor).
10. Para fazer esse apontamento, Benjamin toma como ponto de partida o dadaísmo e a fotomontagem. Mais detalhes, ver Benjamin (1994: 128-129).
11. Na realidade, são cinco pontos, mas para o andamento da discussão interessa reter dois deles: “(1) A narrativa literária direta do autor (em todas as suas variedades); (2) a estilização de várias formas da narrativa oral cotidiana (*skaz*); (3) a estilização 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 (1981:262), 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”.

12. 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: 58-59).

13. Como comprova o depoimento de Tio Pac em *Improvise!*, sobre a realização do outro um filme, resultado de uma parceria entre o Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto: “todos participaram do argumento, do roteiro, é um processo coletivo, que cada qual tem a sua participação desde o princípio até o final na edição, todos participam”.

14. Logo na introdução de seu *Cinema e antropologia*, Claudine de France (1998: 19-52) define a *auto-mise en scène* como um momento em que pessoas se apresentam por si mesmas ao cineasta, revelando uma maneira particular de lidar com o registro por meio de situações não programadas. Isso reconfigura a relação entre documentarista e o mundo físico e material à sua volta e o papel e a relevância dos atores sociais para o documentário

15. Nichols (2008: 34-35). No original: “(...) the meaning and effect of an image or film cannot be determined in advance as simply and always ideological”.

Referências bibliográficas

ANDREW, Dudley. O desautorizado autor, hoje. *Imagens*. Campinas, nº 3, dezembro de 1994, p. 63-68.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Editora Unesp, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1994.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. 1. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

COELHO, Teixeira. O autor, ainda. *Imagens*. Campinas, nº 3, dezembro de 1994, p. 69-73.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida. Cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 6. ed. Lisboa: Vega, 2006.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo, nº 24, dezembro de 2005, p.43-59.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORSON, Gary Saul e EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

NAREMORE, James. Authorship and the cultural politics of film criticism. *Film Quarterly*. California, vol. 44, n° 1, 1990, p. 14-23.

ROTHWELL, Jerry. Filmmakers and their subjects. In: AUSTIN, Thomas e JONG, Wilma de (Orgs.) *Rethinking documentary: new perspectives, new practices*. Londres: Open University Press, 2008.

SARRIS, Andrew. Towards a theory of film history. In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and methods*. Vol. 1. Berkeley: University of California Press, 1976.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

Resumo

Este trabalho quer discutir a questão autoria no dito cinema de periferia a partir da observação das metodologias de trabalho de algumas oficinas e dos discursos dos realizadores que alicerçam tais métodos de realização, assim como as composições visuais, sonoras e enunciativas que tais filmes apresentam. 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, instigando a apreensão dos matizes que compõem a autoria no cinema periférico. Para tanto, recorreremos às noções de autor como produtor (Benjamin) e autor-criador (Bakhtin), arte contextual (Ardenne) e a importância do grupo (Kracauer), que funcionarão como peças-chave para o entendimento da questão aqui em foco.

Palavras-chave

Autoria; Documentário; Periferia.

Abstract

This paper wants to discuss the question of authorship in the periphery cinema from the observation of the working methods of some workshops and discourses that underpin such filmmakers' methods of execution, as well as visual compositions, sound and enunciation that such films present. Our starting point is the documentary *Improvise!* (Filmagens Periféricas e Reinaldo Cardenuto, 2004), which presents a significant point of tension with the signing of the direction of the film and therefore encourages the debate to learn the nuances that make up the question of authorship in peripheral cinema. To this end, we will use the concepts of author as producer (Benjamin) and author-creator (Bakhtin), contextual art (Ardenne) and importance of the group (Kracauer), which function as key pieces to understand the issue in focus.

Keywords

Authorship; Documentary; Periphery.