

FUNK E RAP NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Pedro Vinicius Asterito Lopera é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - UFF, professor universitário e pesquisador de cinema brasileiro. E-mail: plopera@gmail.com

RESUMO: A partir das práticas discursivas ligadas a gênero, classe e etnia, o presente ensaio pretende analisar os documentários *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003), inserindo-os no panorama da produção cinematográfica brasileira atual.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; documentário; classe; etnicidade

ABSTRACT: This essay, by using categories connected to gender, ethnicity and class, intends to analyze and insert the following documentaries in Brazilian contemporary cinematography: *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) and *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003).

KEY WORDS: Brazilian Cinema; documentary; class; ethnicity

I INTRODUÇÃO: TUDO O QUE É SÓLIDO SE DESMANCHA NO AR?

“Eu só quero é ser feliz. Andar tranquilamente na favela onde eu nasci E poder me orgulhar, E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”⁸⁶

⁸⁶ Refrão da música “Rap da Felicidade”, de Cidinho e Doca (*rappers*), que narra as dificuldades do cotidiano nas favelas do Rio de Janeiro.

O contraste entre o ideal idílico presente na epígrafe do texto e a opressão vivenciada cotidianamente pelos moradores de favelas e comunidades carentes em todo o Brasil foi capaz de mobilizar um conjunto vasto de representações presentes no imaginário do espectador brasileiro, seja pela música, seja pelos meios audiovisuais. E, sendo a favela e o subúrbio espaços conhecidos do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2006), o documentário não sairia incólume à presença destes.

Visando compreender de que modos as representações musicais se somam às audiovisuais no intuito de expor a vida das populações e de narrar sua resistência ao aparato estatal e à cultura oficial, o presente ensaio analisará os seguintes filmes⁸⁷: *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2001)⁸⁸ e *Fala Tu* (2003)⁸⁹.

Em primeiro lugar, faz-se necessário indagar: a) como esses documentários se colocam em relação às representações veiculadas por outros meios audiovisuais (principalmente a televisão)?; b) de que forma as categorias de gênero, raça e classe se entrelaçam no sentido de originar novas identidades?; e, finalmente, c) como esses documentários representam as culturas populares? É possível especular sobre a pluralidade desse universo popular em se tratando do documentário brasileiro atual?

⁸⁷ É preciso relacionar os principais depoimentos citados nesse trabalho. *O Rap...*: Helio José Muniz (Helinho), autor de mais de 60 homicídios, D. Maria (mãe de Helinho), Alexandre Garnizé (baterista do grupo *Faces do Subúrbio*); *Fala Tu*: Toghum (*rapper* de 32 anos, morador de Cavalcante, Zona Norte do Rio de Janeiro), Combatente (jovem mulher *rapper* de 21 anos, moradora da Penha, também na Zona Norte do Rio), Macarrão (*rapper* de 33 anos, morador do Morro do Zinco, na região do Estácio, centro do Rio).

⁸⁸ Filme de Paulo Caldas e Marcelo Luna realizado nas periferias de Recife (Camaragibe) e São Paulo.

⁸⁹ Dirigido por Guilherme Coelho, retrata parte da vida de quatro jovens músicos da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Para tanto, precisamos elucidar os conceitos-chave a serem aqui utilizados. As noções de **resistência** e **projeto** derivam da discussão empreendida por Manuel Castells em seu O Poder da Identidade (1999), lembrando que ambas se referem às identidades coletivas (todavia, serão elaboradas algumas considerações a respeito da identidade individual de alguns entrevistados nos documentários). Segundo a formulação do autor, resistências originam comunidades, enquanto projetos são bases para sujeitos capazes de alterar a dinâmica de uma sociedade (quanto à distribuição de riqueza, poder, etc).

O conceito de **apropriação**, por sua vez, decorre da abordagem de Michel de Certeau em A Invenção do cotidiano (1994) sendo que o mesmo será utilizado para tentar compreender como se efetuam as práticas de leitura nas culturas populares aqui retratadas, isto é, como são “lidos” a retórica do Estado (via de regra aparato repressor – polícia, presídio), a música estrangeira, os meios de comunicação de massa, etc.

Desse modo, construímos nossa hipótese principal: ao se valer de uma resistência à presença das identidades legitimadoras/dominantes, certos sujeitos (individuais ou coletivos) re-elaboram e se apropriam do discurso destas para atacá-las, no sentido de formular um projeto contestador de uma determinada ordem social, visando alterá-la em sua reprodução de status e de poder. A isso se somam as representações de grande parte dos documentários brasileiros atuais, que se colocam claramente enquanto “desconstrutores” dos estereótipos veiculados, em sua maioria, pelos meios de comunicação de massa (configurando, inclusive, um lugar de resistência a estes).

II ENTRE A RESISTÊNCIA E O PROJETO

“Quem não reage, rasteja”. O reclame de um programa de rádio mostrado n’O Rap... pode funcionar como uma introdução: quem resiste? Resistir a quem ou a quê? Em

contrapartida, oferecer ou fazer o quê? A essas indagações, os documentários adotam construções diferentes: Fala Tu investe na capacidade dos jovens músicos para montar um mosaico de reações individuais; O Rap..., por sua vez, vale-se de movimentos de oposição/atração criados entre Helinho (“justiceiro”) e Garnizé (músico) para narrar diferentes formas de confronto ao status quo.

Em que instâncias são articuladas essas resistências? E em contraponto a que instâncias dominantes? Vejamos algumas: emprego, Estado (polícia, presídio, sistema de saúde, educação, etc), família, religião, arte (música principalmente, porém grafite também, no caso d’O Rap...), lazer e meios de comunicação.

2.1 A AGONIA (OU “AGONÍSTICA”?) DO COTIDIANO

Na sociedade capitalista, saber a ocupação de uma pessoa é fundamental para posicioná-la espacial e temporalmente. O emprego liga-se diretamente à sua classe social e, conseqüentemente, à possibilidade (ou não) de contato com outras classes e de mobilidade social. No caso brasileiro, é capaz de revelar, ainda, seus interesses políticos (não raras vezes pautados por questões corporativistas). Tendo como referência este campo, precisamos indagar: que ocupações exercem os personagens? Em que medida eles projetam na carreira artística um escape ou uma possibilidade de ascensão social?

Os personagens de Fala Tu são “apresentados” ao espectador ocupando “subempregos” - Toghum tentando revender produtos; planos mostram o ponto de jogo do bicho de Macarrão; Combatente oferecendo por telefone um cartão de crédito – e conciliando essa rotina com a criação artística. A postura individual quanto ao rap varia entre otimismo e ceticismo, revelando a crença na sorte ou, em termos usados por Certeau (1994), no papel das “táticas”, práticas em que o oprimido usa as brechas do sistema em um dado momento para

subvertê-lo. Aliás, o filme se localiza no debate de ser possível ou não sobreviver apenas da música (sendo bastante categórico ao final, revelando o insucesso dos personagens neste sentido).

N’O Rap... a referência ao universo do trabalho já se faz no título do filme, uma vez que “alma sebosa” designa justamente aquele que não trabalha, “inútil”, “que não serve para nada”; e se descobre, no depoimento da mãe de Helinho, que seu apelido “Pequeno Príncipe” foi ganho quando este trabalhava como segurança. Ademais, a própria descrição de Camaragibe como “cidade-dormitório” explicita sua condição de falta de empregos, relatada no testemunho de Garnizé: “Camaragibe não tem oportunidade; não dá oportunidade pro jovem. E também tem aquela coisa: fábrica pequenininha, poucas pessoas trabalham” (sendo exemplificado pela imagem, que mostra ambulantes em uma feira e um mercado pequeno).

Duas instâncias em que se pode apontar uma tensão entre legitimidade e resistência são a religião e a família. Como bem nos lembra Roberto DaMatta (1994), a origem etimológica da primeira provém do latim *religare*, isto é, *elo* (aqui, a um ente superior). Que imagem de D’s e de outras figuras religiosas são construídas nos documentários? Que uso político se faz dessas imagens?

Se para cada personagem uma fala, então para cada personagem um D’s. Contrariando a lógica marxista clássica de que religião igual a ópio, os entrevistados não apenas demonstram uma insatisfação para com seu cotidiano, como se apropriam de figuras e de rituais religiosos para formular um discurso libertário: Toghum e a filosofia budista; a visão personalizada de D’s de Macarrão (“D’s esqueceu da humanidade. D’s cansou”); Combatente e sua transformação pelo Santo Daime. Inclusive, o dilema que opõe as duas éticas expressas n’O Rap... advém do pensamento religioso: pode um ser humano matar outro em nome de valores como justiça e paz social? Não esquecendo as condições adversas (falta de

policimento e uma população civil desarmada à mercê de bandidos), a retórica do documentário superpõe as vozes dos entrevistados, que ora defendem o direito à vida, ora atacam a figura da “alma sebosa” (a seqüência em que se mostra o grupo Faces do Subúrbio cantando uma música contra as almas sebosas é bastante elucidativa, já que há a interrupção da letra pela fala da mãe de Helinho e do delegado – defensores do direito à vida – e pela fala do grupo de extermínio de bandidos).

A família, por sua vez, demonstra sua importância na diegese de vários modos: a) é o primeiro campo de contato entre documentário (cineasta) e entrevistado em várias ocasiões (nos cinco primeiros minutos d’O Rap, os protagonistas relatam grande parte dos laços de parentesco, como se sua existência só fosse possível através deles - “Meu nome é Hélio José Muniz, filho de “fulano” e “fulana”, irmão de “ciclano” e “ciclana”; pai de “beltrano”, o mesmo com Garnizé - além disso, as “almas sebosas” são justamente aqueles que trazem ameaças a esse universo familiar com assaltos/vandalismos/drogas/mortes); b) a relação espectador-filme é pautada por meio de uma familiaridade construída via cineasta, que retrata a casa dos personagens e seus dilemas do cotidiano (devemos recordar que o público-alvo do cinema brasileiro atual é a classe média, que possui condições financeiras de ocupar as salas de cinema, sendo que a família é uma instituição bastante cara a esta; o próprio cineasta muitas vezes é oriundo desta classe, daí a ênfase nos laços familiares e na sua preocupação de situá-los perante o espectador).

Quanto a este segundo modo, Fala Tu é o mais contundente ao trazer a família. Até em momentos que traz à história personagens secundários, o faz por essa instituição (casos do DJ A e de Mônica, mulher de Macarrão, interpelada apenas uma vez pelo cineasta através de perguntas como “quem é sua mãe?”, “de onde é a sua família?”, etc). O filme é incansável em acompanhar as redes familiares de seus personagens: Toghum visita o pai hospitalizado no

Souza Aguiar; Macarrão vai à casa de sua madrinha em Barra de Guaratiba; Combatente é mostrada à mesa com sua família⁹⁰.

Uma instância de sociabilidade bastante próxima à família é o lazer, que aglutina também os laços de amizade. Que contraponto é feito entre a representação do lazer nesses documentários e outras imagens veiculadas pelos meios audiovisuais, inclusive o próprio cinema? De que modos o lazer pode evocar uma memória afetiva familiar e coletiva? Frequentemente ridicularizado e posto à margem (ou até “criminalizado”) no discurso midiático, o lazer das classes pobres é resumido por Garnizé na tríade “futebol-praia-pagode”. Todavia, *O Rap...* explicita a operação realizada pelo músico, tal como a reflexão de Certeau:

“Mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e representações estabelecidas” (Certeau, 2005, p. 79).

“Apropriando-se” de um campo de representações que originalmente não é seu (o filme), o músico mostra a ligação entre torcida jovem e a cultura popular (expressa no rap, no funk, nos bailes) de modo espontâneo, alegre, contrariando as representações de vandalismo propagadas pela imprensa. Vejamos como o documentário nos apresenta essas seqüências: Garnizé caminhando com o grupo em direção ao Estádio; panorâmica da Torcida Jovem do Santa Cruz e de sua bandeira ocupando todo o espaço da arquibancada aos gritos de “A-há!

⁹⁰ A carga afetiva que caracteriza o modo performático situa-se na tentativa (bem-sucedida ou não) de o filme estabelecer paralelos entre a vivência dos personagens e a do espectador no campo familiar (vide o tratamento concedido às figuras do pai e da mãe, à presença dos filhos e de crianças nas cenas, etc). Aliás, partindo disso, seria possível indagar: a “espectatorialidade” do cinema brasileiro não teria na família uma categoria fundamental? Ou, melhor dizendo, uma retórica fílmica (documental ou não) que queira produzir uma identificação com o espectador não veria na família a principal instância coletiva, em vez de uma sociedade “sem cara”, “imaginada”? (recordando que Aumont (2004) estudou a identificação no plano individual em *A Imagem*).

U-hu! Torcida Jovem!"; montagem paralela entre o jogo de futebol e cenas de jovens dançando funk, com a trilha sonora tocando uma música funk.

Outro momento de sociabilidade fundamental dessa cultura jovem urbana: os bailes na periferia. Retratados n'O Rap... e mencionados no Fala Tu , serão o espaço de articulação de um discurso musical e político que funde as categorias de gênero, raça e classe e que, em alguns momentos é capaz de formular um projeto que questiona a unidade da nação brasileira. "Eu costumo dizer que o Brasil vai demorar mais 500 anos pra virar uma nação". Colocando em xeque as cerimônias oficiais ufanistas, o sarcasmo de Mano Brown introduz na cultura jovem o questionamento à nação pacífica oriunda de três raças, reiterando uma história "escrita com muito sangue, sangue de gente igual a você, mano [direcionando-se aos frequentadores de um baile]". Adicionando-se isso à letra de Toghum (que condena o negro "alienado", propondo a este uma maior consciência de sua negritude⁹¹) e ao depoimento de Garnizé ("o mesmo direito que o branco tem, o negro também tem"), pode-se inferir que existe aqui a formulação de uma identidade de projeto no movimento musical (e arregimentada, na prática, nos movimentos negros, que vêm obtendo algumas vitórias políticas, como as cotas nas universidades, a exigência de casting para atores negros nos meios audiovisuais, o maior estudo da cultura e da história do povo negro, o que inclui o aumento do número de pesquisas sobre o assunto, a tentativa de se aprovar o Estatuto da Igualdade Racial, etc). No cinema brasileiro atual, esse projeto é refletido em fatos como, por exemplo, o manifesto Dogma Feijoada (do cineasta negro Jefferson De), a preocupação de se

⁹¹ A letra de Toghum ironiza o discurso midiático, ao se apropriar (por meio do pastiche) de uma música de Alcione (cujos versos são "nossa cor marrom, marrom bombom"), o que assinala que um tipo de resistência pode não apenas ser cooptado pela identidade legitimadora/ dominante, como também o que era inicialmente resistência pode se transformar em obscuridade, em obliteração (da situação do negro, neste caso).

formar um núcleo de atores negros (no caso do filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles e Kátia Lund), dentre outros.

2.2 PODER E RESISTÊNCIA

Chegamos aos domínios em que essa politização da identidade se torna ainda mais explícita: arte (música, grafite, tatuagem, etc); Estado e meios de comunicação de massa. Invertendo a abordagem, indaguemos sobre os papéis identificados à mídia: como os entrevistados a percebem enquanto fonte de representação? De que formas são estabelecidas as relações entre meios de comunicação e comunidades? E, ainda, como esses meios estão presentes no imaginário popular?

A televisão e o rádio fazem-se presentes em Fala Tu e n'O Rap..., sendo que, em ambos, desempenham um papel duplo de ora “objetos” de cena presentes na casa dos entrevistados (o que revela a importância desses meios como fonte de informação dessas populações)⁹², ora meios de comunicação. O segundo se vale de um programa de rádio para explicitar como é possível a inserção da comunidade na mídia; o primeiro narra os dilemas de uma rádio comunitária. A lógica de “invasão” desses meios massivos assume um outro papel relatado por Combatente ao falar de sua música e de sua atuação em uma rádio comunitária da Baixada Fluminense: “o mais gostoso de tudo isso é você entrar na casa das pessoas sem pedir licença e conquistar as pessoas com a sua música”. Outra retórica cara a estes meios, o jornalismo “de denúncia”, também é apropriado não apenas em relação a eles, como também em relação à própria expressão musical. Denunciar, resistir, protestar e criticar são verbos que migraram das comunicações para o movimento hip hop e para as novas políticas identitárias

⁹² N'O Rap..., existe um contraponto visual e sonoro estabelecido na apresentação da mãe de Helinho: ouve-se a sua fala, mas a TV de sua sala mostra a imagem de seu filho.

(não é gratuito o título de uma música do Faces do Subúrbio ser justamente “Critical”, assim como a qualificação “música de protesto” ser usualmente empregada ao se tratar desse movimento).

É interessante notar que a diegese d’O Rap... funde os dois campos (comunicação e música) em torno da questão da denúncia: na seqüência em que o radialista Cardinot relata um caso de racismo em seu programa ao vivo, inserem-se planos do encontro entre os grupos Racionais MC e Faces do Subúrbio (no subúrbio de São Paulo). A construção dramática da fala do radialista, que vai revelando aos poucos o caso em que um comerciante e sua esposa foram vítimas de violência policial e que termina com um discurso indignado de Cardinot sobre a atitude dos policiais, é seguida do depoimento dos integrantes dos grupos (sobre como as músicas de rap vêm criando uma conscientização nos jovens de classe baixa) e de um rap que enumera mais de 30 comunidades e convoca os jovens à reflexão política sobre sua condição social.

Ademais, existem algumas alusões sobre como a televisão entra em contato com o imaginário coletivo dessas comunidades. No depoimento do grupo de extermínio de “almas sebosas”, um dos integrantes se refere ao ator Steven Seagal, o que configura uma confluência entre o papel desempenhado por este nos filmes e o arquétipo do “justiceiro”, caro à cultura popular nordestina. A isso, a construção do documentário adiciona um tom cômico, visto que o mesmo alterna imagens (repetidas) de TV com um homem apanhando e a exaltação do entrevistado às atuações de Seagal. Em Fala Tu, Combatente faz menção a uma frase dita por Ana Maria Braga, apresentadora de um programa televisivo de variedades, para exemplificar o momento de sua vida (além disso, mostra-se o irmão desta imitando o barulho de uma arma, gesto possivelmente aprendido e/ou reforçado durante um filme transmitido pela TV).

Passemos ao papel dos próprios documentários enquanto meios de expressão. Pode-se inferir que existe uma cumplicidade estabelecida no elo entrevistado-cineasta-espectador, na medida em que *O Rap...* concede a Garnizé um lugar privilegiado em sua diegese, assim como *Fala Tu* tem a preocupação de fazer com que o espectador preste atenção nas letras de rap cantadas pelos personagens (visto que mostra o grupo *Negativa* compondo uma canção; *Macarrão* e *Toghum* fazendo performances com rapes de sua autoria).

Deve-se, inclusive, refletir sobre os modos de circulação desses documentários: participaram de festivais no Brasil e no exterior (o que os coloca enquanto representações do nacional perante o estrangeiro), ocuparam prioritariamente salas de cinema do circuito “de arte”⁹³ e privilegiaram um público universitário ou com nível de escolaridade muito acima da média da população brasileira⁹⁴. Desse modo, os filmes colocam-se como “pontes” entre uma classe desfavorecida e outra com muito capital cultural (e material também), de um modo que os meios massivos comumente não o fazem.

Qual o estatuto da representação desses documentários? Os documentários “denunciam” o seu plano de representação? Existem projeções/identificações possíveis entre os entrevistados e o público? Um certo “namoro” com a ficção está presente n’*O Rap...*, já que uma de suas primeiras seqüências é uma câmera reproduzindo o olhar de uma pessoa que foge desesperadamente pelas ruelas de uma favela ainda não identificada (reproduz-se, inclusive, a sofreguidão desta por meio dos suspiros, do hesitar em caminhar por certas ruelas,

⁹³ Não coincidentemente, o autor deste artigo teve o primeiro contato com esses filmes nos cinemas do grupo Estação, tradicional cadeia de cinemas onde são exibidos filmes “de arte” ou com pouca circulação no circuito comercial (salas de shoppings, cinemas de rua, etc).

⁹⁴ Segundo o diretor Guilherme Coelho, *Fala Tu* também foi exibido nas Lonas Culturais (espaços culturais no subúrbio carioca), no circuito SESC, no Canal Brasil e no GNT.

do tremor da câmera, etc). Além disso, todo o filme é pautado pela bateria de Garnizé, como se esta anunciasse o próximo “capítulo” da história encenada.

Neste caso, é possível indagar: de que modo a construção dos personagens nos remete a um plano ficcional? Existem depoimentos em que fica evidente a intenção do cineasta em despertar “simpatia” ou “antipatia” no espectador. Vejamos os depoimentos de Garnizé, da mãe de Helinho e do delegado. As falas de Garnizé normalmente são acompanhadas de imagens que ratificam o seu discurso (por exemplo: quando este ressalta a importância da educação para uma comunidade, há a alternância de planos de uma escola primária, sendo esta fala concluída com o aplauso de várias crianças filmadas em uma sala de aula) e a dúvida expressa pela mãe de Helinho ao tentar explicar o comportamento do filho é seguida pela diegese, uma vez que se mostra paralelamente seu depoimento com o do filho (ou interrompendo a música sobre *almas sebosas do Faces do Subúrbio*).

Já o delegado de polícia, mostrado em planos fechados e aparecendo principalmente como antagonista do “Pequeno Príncipe” (Helinho), revela a face de um Estado opressor, incompetente e omissivo em lidar com a violência nas comunidades pobres. Na sua opinião, a *gíria* “alma sebosa” é código “de marginal para marginal”, o que é contrariado pelo filme, mostrando uma música que afirma “alma sebosa, alma sebosa, não agüentamos mais!”). Ademais, coloca-se contra a pretensão popular de libertar Helinho (expressa em um abaixo-assinado), reafirmando o monopólio da violência como prerrogativa do Estado (“você acha [dirigindo-se ao cineasta] que um indivíduo que comete essa gama de homicídios pode ser uma pessoa de bem?”). Entretanto, o filme deixa transparecer o contra-senso do discurso do delegado, que reitera a escalada da violência que a polícia não consegue conter (adicionando a isso um efeito cômico – o delegado dizendo que está em voga o crime de “estrupe”).

Como Fala Tu, por sua vez, faz com que o espectador seja muitas vezes lembrado que está diante de um filme? Explicitando a presença da câmera e, às vezes, retirando a sincronia entre som e imagem ou revelando como se dá a seleção do que “entra” no filme. Pontuado durante toda sua exibição com referências à câmera, Fala Tu ora produz o efeito brechtiano de “distanciamento”, ora incorpora o ato de fazer cinema à narrativa, gerando efeitos que vão da comicidade à cobrança. Sobre o primeiro caso, há a fala de Macarrão, que se contenta com a condição do diretor, afirmando que “essa parada de cinema dá grana”. Já o segundo caso é explicitado na visita de Toghum ao hospital em duas ocasiões (quando Toghum dirige-se ao pai: “Ué, você não reclamou que nunca apareceu na televisão? Então”. E, mais à frente, quando o pai fala da situação financeira do filho, crendo que esta vai melhorar “principalmente agora que [Toghum] entrou pro cinema”) e, principalmente, na inusitada cobrança da mãe de Mônica sobre o fato de o cineasta não ter filmado seu parto (“Você não quis filmar o parto dela? Se você tivesse filmado, agora a gente saberia o que aconteceu”), ressaltando o papel da câmera como instrumento de poder (aqui, do cineasta, mas que poderia ter sido utilizado em prol dos entrevistados) e desautorizando o status de representação do documentário.

Passemos ao Estado: que funções características deste aparecem nos documentários? Como está exposta a relação entre ele e os cidadãos pobres? Segundo os documentários, a lógica desta relação é a do espúrio: o Estado só tira desses cidadãos – bens, liberdade e até a própria vida. “Macarrão diz que morar na favela é o maior lazer. Maior lazer a polícia invadindo a sua casa?” Não sabendo que sua própria vida seria posteriormente tirada pelo péssimo sistema de saúde estatal, Mônica (esposa do rapper Macarrão, em Fala Tu) sintetiza

essa relação. Não é gratuito que a memória coletiva⁹⁵ das atuais culturas populares (expressas no funk e no rap) está sendo constituída em relação ao aparato de repressão estatal, sendo o presídio alçado ao lugar de destaque nessa resistência (a rotina do presídio encontra-se presente em inúmeras letras, sendo algumas reproduzidas nos documentários aqui estudados)⁹⁶.

O principal serviço que o Estado poderia prestar a essas populações – a educação – é criticado por Garnizé: “Educação no Brasil está em terceiro plano”, ao mesmo tempo em que afirma a importância desta para o indivíduo e para a transformação de uma comunidade: “minha intenção é mudar a comunidade, mudar o conceito social das pessoas, o modo de pensar, o modo de viver”, lembrando que o músico faz um trabalho com crianças em sua própria comunidade (fato revelado ao final do filme e endossado em sua visão, pois articula planos com crianças em uma escola, evidenciando a importância desta enquanto espaço de sociabilidade). Esse debate desloca-se para o acesso aos direitos fundamentais, cujo valor é evidenciado no depoimento de um jovem advogado criminalista (filmado dentro de um Tribunal): “Como uma pessoa vai ter acesso a esses direitos? Vai procurar uma coisa que não sabe que tem?”.

Retornando ao depoimento do delegado n’O Rap..., este cita um arquétipo do imaginário popular nordestino: o justiceiro/cangaceiro (“Não estamos mais nos tempos de Lampião, de Antônio Silvino”), dotado de características messiânicas e bastante divulgado

⁹⁵ Conceito de Maurice Halbwachs Cf: HALLBACHS, Maurice. La mémoire collective. Paris, Michel Aubin, 1998.

⁹⁶ Tanto *Fala Tu* quanto *O Rap...* aludem ao tratamento deste ao preso e a seus familiares e amigos. “Aqui estou mais um dia / sob o olhar sanguinário do vigia / você não sabe como é caminhar / sob a mira de uma HK / metralhadora alemã ou de Israel / que esfaçalha ladrão que nem papel” (música feita evocando o massacre do Carandiru, no dia 01/10/1992). Macarrão também faz um rap relatando as humilhações a que são submetidos os parentes e amigos dos presos, a partir de sua própria experiência (teve um irmão preso).

nos meios audiovisuais. Retoma-se aqui a discussão empreendida por Hobsbawn (1976) em *Bandidos*, sendo preciso esclarecer que as condições em que o banditismo social surge se encontram presentes em uma sociedade tradicional⁹⁷, na análise do autor.

Dessa forma, como situar as comunidades pobres? Pelo fato de elas serem fruto de migrações para o ambiente urbano, elas não são sociedades tradicionais *stricto sensu*, na medida em que as antigas redes de sociabilidade foram desestabilizadas. Todavia, seria de extrema ingenuidade de nossa parte concluir que essas comunidades, por se localizarem em grandes cidades, pertencem ao campo da modernidade. Na verdade, não seria precipitado concluir que o banditismo expresso por Helinho advém justamente da tensão entre as redes tradicionais (que priorizam a paz social e o convívio “cara a cara”) e modernas (aparato estatal e monopólio da violência legitimamente exercido por este; relações que ultrapassam as redes cotidianas); contradição expressa na fala de Garnizé⁹⁸ ou, ainda, na forma como a comunidade se apropria do discurso oficial (o abaixo-assinado) para solicitar a libertação de Helinho, inclusive colocando duplamente em xeque o papel da polícia: “Nós, moradores de Camaragibe junto com os moradores de áreas adjacentes, vimos, por meio deste abaixo-assinado, solicitar às autoridades competentes a liberdade do jovem Hélio José Muniz, de nossa confiança, protetor desta comunidade, comunidade esta que vivia atormentada com assaltos, arrombamentos e etc (sic). Depois que o jovem Hélio José Muniz veio morar em nossa comunidade, passamos a ter paz com problemas de vandalismo, assaltos.. Ou seja: a

⁹⁷ Hobsbawn (1976) estuda o banditismo das comunidades agrárias do Leste Europeu e da Ásia, fazendo algumas menções a outras regiões (chega a citar o caso de Lampião e o Nordeste brasileiro).

⁹⁸ “Ninguém tem o direito de tirar a vida de ninguém. Só que, porra, só o cara pensar em sair de casa de manhã cedo, ir “trampar”, passar o mês todinho ralando pra no final do mês ganhar uns 130 contos, e um filho da puta meter um cano em cima de tu e roubar teu sapato, teu barraco”.

presença do referido jovem melhorou em cem por cento a marginalização em nosso bairro (...)"⁹⁹.

O vácuo do Poder Público nas favelas também se faz presente nos documentários: seja nas imagens que evidenciam a falta de um sistema de saneamento básico e de coleta de lixo (córregos poluídos e lixo ao chão são índices comuns nesses ambientes), seja na cisão entre as éticas oficial e comunitária, expressa na fala de Combatente: “o cara tá tão longe do Poder Central, do Presidente, dos Vereadores, que ele acaba se espelhando no cara que tem poder dentro do tráfico, o vapor, o gerente que ele conhece”.

Finalmente, analisemos o papel da arte como catalisador de resistências e de possíveis projetos. Iniciemos com a reflexão de Canclini acerca do papel do jovem na sociedade contemporânea:

“Ao perguntar o que significa, hoje, o que é ser jovem, verificamos que a sociedade que responde ser o futuro incerto ou não saber como construí-lo está dizendo aos jovens não apenas que há pouco lugar para eles. Está respondendo a si mesma que tem pouca capacidade, por assim dizer, de rejuvenescer-se, de escutar os que poderiam mudá-la” (Canclini, 2004, p. 210).

Como os jovens da periferia tentam construir esse lugar que lhes é negado? A partir de uma explicação de Renato Ortiz sobre o embate entre memória coletiva e memória nacional (no qual se afirma que a retórica da primeira é a da lembrança, enquanto o esquecimento pautava a segunda)¹⁰⁰, é plausível conjecturar que esses jovens operam uma busca de uma nova memória coletiva que conteste o papel conservador da nação.

⁹⁹ O vínculo entre *funk*, rap e marginalidade também é explorado pelas provocações de Coelho em *Fala Tu*, ao perguntar a Macarrão se sua música era “música de bandido”; em outro momento, faz uma colocação polêmica ao indagar (quase afirmando) se o rap “não coloca o bandido no lugar do mocinho”.

¹⁰⁰ Cf: ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

Vislumbramos aqui alguns modos dessa resistência: uso do próprio corpo (social e individual) como arma de contestação; ligação entre música e conscientização (de seu lugar na sociedade como jovem, negro, nordestino e pobre); acesso aos direitos fundamentais. Como já discorremos sobre o último, vejamos os exemplos do grafite, da tatuagem e do skate. Há muito relegados pelo discurso midiático à marginalidade, apenas recentemente despertam o interesse deste (recordemos aqui as inúmeras reportagens sobre pichação, que assinalam o perigo da atividade, a passagem dos jovens pichadores pela polícia e pelas instituições “de amparo” aos menores e o transtorno causado por estes às grandes cidades – principalmente aos bairros das classes média e alta)¹⁰¹.

Confrontando-se a esse discurso, *O Rap...* inicia seus créditos com o título do filme mostrado em vários grafites que ressaltam o cotidiano violento desses jovens (o que configura uma estratégia de ocupação do espaço); a tatuagem, por sua vez, é alvo de um discurso contraditório por parte do grupo de extermínio de “almas sebosas”: após terem assassinado a esmo sete pessoas desconhecidas, passam a contestar o fato de que não apenas bandidos tatuam-se (“meu pai pode usar, eu posso usar”), sendo a seqüência seguida pela exibição das tatuagens de Mano Brown e pelo ato de tatuar de Garnizé, com figuras de Malcolm X, Luther King e Che Guevara. Neste último caso, fica evidente o uso do próprio corpo enquanto inventário de uma história dos negros e da resistência política (explicitada na fala do músico).

Sobre os skatistas, poder-se-ia afirmar que estes são a versão pós-moderna do flâneur de Baudelaire, na medida em que a mesma lógica – fragmentação perceptiva, experimentação momentânea e fugaz do espaço, intensidade na circulação, velocidade de sensações – os

¹⁰¹ Sobre o tratamento concedido aos jovens pobres pela mídia brasileira, conferir YÚDICE, George. A cultura a serviço da justiça social. In: *A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004, pá. 187-217.

perpassa. Ao acompanhar os trajetos indeterminados dos skatistas pelo Recife, o filme adiciona a essas imagens o discurso de Garnizé (“a gente ainda tá descobrindo muita coisa enrustida aqui na região”, “rap, ritmo e poesia, ritmo marginal, que vem da periferia”), definindo os dois papéis assumidos por estes: testemunhas (dos contrastes da vida nas grandes cidades) e comunicadores (dos ritmos e do pensamento marginais a que alude o músico).

“O rap é a música que fala em favor de quem não tem porra nenhuma”. Partindo da virulência de Macarrão, indaguemos sobre a função da música nesses documentários e nas comunidades pobres: em que medida elas auxiliam no entendimento de uma “geografia” da pobreza (em sentido regional, inclusive, uma vez que temos a presença de três grandes centros urbanos – São Paulo, Rio de Janeiro e Recife)? Como os movimentos musicais podem ser inseridos nas arenas das identidades? Ou, como situa Verdery, “como se constroem socialmente as identidades e como são as pessoas que têm identidades?”.

Em primeiro lugar, seria interessante colocar a dificuldade em formular uma política identitária a partir do movimento hip hop, tal como Mano Brown a expõe: “tá na nossa cultura não fazer nada um pelo outro”. Isso também nos situa em outro debate: a tensão entre ordem pública (na qual todos os cidadãos teriam, em teoria, um papel a cumprir) e ordem privada (na qual existem privilégios a seus membros). No Brasil, em virtude da influência da estrutura patriarcal nas concepções de poder, assiste-se, dentre outros, a confusão entre interesse público e privado (que só beneficia aqueles que ocupam o poder), a manutenção de um projeto político autoritário (mesmo em tempos democráticos, uma vez que a maioria da pauta política é ditada principalmente por interesses ligados à elite e à classe média) e, por conseguinte, a dificuldade de as culturas populares se afirmarem dentro desse projeto político. Desse modo, entre o protesto e a crônica, as letras tratam de todos os tópicos aqui levantados (emprego, violência, morte, cultura jovem, etc), sendo que elas podem ser percebidas como a

consequência de uma arena pública cindida, sectária (como o poder político é insensível a essas contestações, a música passar a desempenhar essa função, muitas vezes politizando-se).

Vejamos como O Rap... representa o baile: na seqüência introduzida pela “revista” dos seguranças na entrada do baile e pelos movimentos grupais dos freqüentadores, evidencia-se o paralelismo entre a letra cantada no palco e os gestos do público. O movimento da câmera filmando o público, no mesmo plano que este (ao contrário da mídia de massa, que filma o público em plongée, sinalizando o anonimato e a pulverização do indivíduo), percorrendo-o aleatoriamente para captar suas reações ao ritmo e revelando, ao mesmo tempo, o aspecto gregário dessa nova cultura juvenil.

Outra característica dessas novas culturas populares: sua internacionalização, o que entra em choque com o projeto de nação há muito desenvolvido pelos intelectuais (cujas origens podem ser relatadas a partir do Modernismo de 1922, passando pelos projetos isebianos e do CPC, o Cinema Novo, o samba). Sobre o incômodo vínculo entre funk, rap e cultura estrangeira (mais especificamente norte-americana, o que os coloca como alvo tanto do discurso de uma direita nacionalista quanto de uma esquerda marxista), Fala Tu o aborda em dois momentos: Macarrão propondo uma inversão nessa relação (“lá [nos EUA] os caras querem fazer rap pra ganhar dinheiro, pra ficar milionário. Aqui não, a gente quer fazer rap pra falar pra comunidade (...) Então o rap acaba sendo mais nosso que deles. Eles inventaram, mas inverteram [o rap]”); em outro, a lógica da apropriação mais uma vez se mostra presente (quando Coelho entrevista locutores de uma rádio comunitária e pergunta se eles entendem o que as letras querem dizer, estes respondem que, mesmo não entendendo uma palavra do que se fala, acabam gostando pelo ritmo da música e pela “adrenalina que corre na hora”, o que nos faz especular sobre a relação entre os ritmos dessas músicas e a vida levada por esses jovens, que vivem a fugir das barbáries policiais e, muitas vezes, dos traficantes).

III CONCLUSÃO

Tentou-se avaliar as novas imagens sobre o popular, a cultura e a periferia veiculadas pelo cinema documentário brasileiro contemporâneo. Há muito, as favelas ocupam um lugar privilegiado nos filmes brasileiros (como se demonstrou acima). Mesmo sendo interessante avaliar as diferentes imagens dela ao longo da história do cinema brasileiro, reconhecemos que não foi o objetivo desta comunicação.

Em comum, os documentários aqui analisados anunciam ao espectador: a) existem instâncias em que resistências populares aos desmandos de um Estado supostamente democrático estão sendo articuladas; b) essas resistências, a partir dos movimentos hip hop e funk (ao menos nos documentários em questão), assumem cada vez mais a conotação de projetos, ou seja, a produção e a circulação dessas músicas provocam o surgimento de uma “consciência de classe” em parte dos jovens pobres; c) a condição de negro e nordestino da maioria dos jovens de classe baixa vem sendo “apropriada” no sentido de parodiar as imagens de um Brasil cordial divulgadas pelas manifestações estatais e dos meios de comunicação; d) os próprios documentários, pela linguagem que adotam, se posicionam enquanto lugar de discurso de resistência (seria possível questionar se, no campo extra-fílmico, essa tendência expressa nos mesmos é acompanhada por manifestações políticas dos documentaristas brasileiros, no sentido de construir esse lugar de fala que reage a um discurso midiático).

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, Papirus, 2004.

BALAKRISHNAN, Gopal (org). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

CANCLINI, Nestor García. Ser diferente é desconectar-se? Sobre as culturas juvenis. In: Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2004.

CASTELLS, Manuel. A Era da informação: economia, sociedade e cultura. Vol 2 (O Poder da Identidade). São Paulo, Paz e Terra, 1999.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do cotidiano. Petrópolis, Vozes, 1994.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil? Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

HOBBSAWM, Eric. Bandidos. Rio de Janeiro, Forense, 1976.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, Papirus, 2005.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo, Brasiliense, 1988.

YÚDICE, George. A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2004.