Victor Ribeiro Guimarães

O hip hop e a intermitência política do documentário

PPGCOM • UFMG

Victor Ribeiro Guimarães

O hip hop e a intermitência política do documentário

PPGCOM • UFMG

Belo Horizonte 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor Jaime Ramirez
Vice-Reitora Sandra Goulart de Almeida

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor Fernando Barros Filgueiras
Vice-Diretor Carlo Gabriel Kszan Pancera

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordendor Elton Antunes
Sub-Coordenadora Angela Cristina Salgueiro Marques

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Bruno Souza Leal | Angela Cristina Salgueiro Marques

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)
Ana Carolina Silva (UFOP)
Angela Pryston (UFPE)
Benjamim Picado (UFF)
Cezar Migliorin (UFF)
Christa Berger (Unisinos)
Eduardo de Jesus (PUC-Minas)
Elisabeth Duarte (UFSM)
Eneus Trindade (USP)
Fabio Malini (UFES)
Fátima Regis (UERJ)
Fernando Gonçalves (UERJ)
Frederico Tavares (UFOP)
Gislene Silva (UFSC)
Goiamérico Felício (UFG)
Iluska Coutinho (UFJF)
Itania Gomes (UFBA)
Jorge Cardoso (UFRB/UFBA)
José Luiz Braga (Unisinos)
Kati Caetano (UTP)
Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Marcel Vieira (UFPB)
Maria Carmem Jacob (UFBA)
Mariana Baltar (UFF)
Mônica Ferrari (USP)
Mozahir Salomão (PUC-Minas)
Nilda Jacks (UFRGS)
Osmar dos Reis Filho (UFC)
Renato Pucci (UAM)
Rosana Soares (USP)
Rudimar Baldissera (UFRGS)
Tiago Soares (UFPE)
Vander Casaqui (ESPM)

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627
Pampulha, Belo Horizonte - MG, 31270-901 Telefone: (31) 3409-5000

G963h Guimarães, Victor Ribeiro

O hip hop e a intermitência política do documentário [recurso eletrônico] / Victor Ribeiro Guimarães. – Belo Horizonte PPGCOM/UFMG, 2015.

1 recurso on-line (222 p.)

Inclui Bibliografia.
ISBN 978-85-62707-70-4

1. Documentário (Cinema). 2. Hip hop (Cultura popular jovem). 3. Rap (Música). I. Título

CDD: 791.430981
CDU: 791.43(81)

CRÉDITOS DO LIVRO

REVISÃO E EDITORAÇÃO

Olívia Binotto

PROJETO GRÁFICO

Marco Severo

IMAGEM DA CAPA

Elaborada a partir de estêncil de Banksy

Sumário

PARTE 1 CENA SOBRE CENA 18
1. Em busca da cena 21
2. Das origens 25
3. A outra cidade e o "holocausto urbano" 31
4. Periferia é periferia 38
5. A fúria negra ressuscita 42
6. A contraparte das narrativas hegemônicas 47
7. A cena contemporânea 55

PARTE 2 O DEVIR POLÍTICO DO DOCUMENTÁRIO 64
8. Políticas da forma cinematográfica 67
9. Trânsitos contemporâneos: estética e política 81
10. Identidades e processos de subjetivação 95
11. A intermitência política do documentário 103
12. Desafios contemporâneos 115

PARTE 3 AQUI FAVELA, O RAP REPRESENTA 120
13. Aqui favela: cartografias da palavra e do lugar 122
14. O rap representa: montagem e enunciação coletiva 139
15. Políticas da performance 152

PARTE 4 L.A.P.A ENTRE O CONSENSO E O DISSENSO 159
16. O hip hop carioca segundo L.A.P.A 162
17. Entre a encarnação e o mimetismo 171
18. A voz do outro (?) 177
19. A desidentificação como potência 187
20. Políticas da singularidade qualquer 192

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE PODE UM FILME? 197

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 209

Agradecimentos

Ao César, que, muito antes de ser meu orientador, já era uma fonte inesgotável de inspiração. Meu caminho com o cinema não existiria sem essa companhia paciente e dedicada, alegre e constantemente provocadora.

Aos professores que acompanharam meu percurso no Mestrado do PPGCOM-UFMG – especialmente Ângela, Claudinha e André –, cujas contribuições para essa dissertação se multiplicaram em aulas, e-mails e conversas pelos corredores da Fafich ou do Cine Humberto Mauro. Tentei fazer com que o trabalho fosse digno das ideias oferecidas com tanta generosidade.

Aos companheiros do Poéticas, que fizeram das reuniões de sexta-feira à tarde – e das cervejas pela cidade afora – uma experiência de aprendizado absolutamente inesquecível. Roberta, Cacá, Anna Karina, Kátia, Cris, Bernard, Babi, Caia, Diego, Fernanda, Léo, Hannah... Fazer parte desse time é um dos meus maiores orgulhos.

Aos amigos da turma de mestrado, que me ajudaram a imaginar que a universidade poderia ser um lugar sempre instigante, prazeroso e muito divertido. Especialmente à Carol, ao PH e à Vanessa, por

seguirem compartilhando as angústias depois de tanto tempo; à Jura, à Lili, ao Frances, ao Felipe, à Tati, ao Clayton e ao Eulálio, por me encherem de alegria com suas presenças; à Sio e ao João, pela troca constante e pelo começo de uma amizade.

Ao Cléber Eduardo, à Ilana Feldman e ao Roger Koza, que me fizeram perceber que o cinema era um mundo possível de se habitar todo dia. Ao André Dias e ao Cézar Migliorin, que, mesmo à distância, foram importantíssimos para o trabalho.

Ao grupo que terminou sendo o presente mais alegre desse mestrado (e que ainda me socorreu prontamente na hora do desespero das revisões): Henri, Carol, Julica, Pri e Heron, este livro é de vocês também.

Aos Marighellas – Terêncio, Drica, Pedro, Lolis, Lu, Mari, Yayá e Raquel – e ao Igor, por fazer da Internet e das noites de meio de semana uma aventura afetiva sem a qual dissertação nenhuma poderia sobreviver.

Aos comparsas da Associação Imagem Comunitária, do Forum.doc e do Movimento Fora Lacerda, que sempre mantiveram pulsando a indignação criadora que me inspira cotidianamente.

Aos amigos da vida inteira, que são um reservatório imensurável de compreensão e felicidade: Rita, Bolívia, Flor, Débora, Fabrino e tantos outros... Sem a companhia de vocês, a vida não teria a graça que tem.

Ao Nuno, companheiro de sempre, por fazer da amizade um momento de troca verdadeira e enriquecimento constante. À Lygia, escuta e abraço de todas as horas, por todas as contribuições que não cabem nas palavras. À Mari, pela cumplicidade insubstituível, pela paciência infinita e pelo amor.

À minha família, que, mesmo sem saber e talvez sem o desejar, criou as condições para que eu pudesse trilhar esse caminho com serenidade. Especialmente aos meus pais, Iêda e Naninho, ao meu irmão Clovinho, à minha avó Mercedes e às minhas tias Iara, Isabel e Vani, que torcem por mim diariamente e que são sempre um porto seguro nos tempos mais incertos.

Agradeço, por fim, ao PPGCOM-UFMG, que foi minha casa durante dois anos e que, agora, faz com que este livro possa chegar a outras casas.

Prefácio

Introdução

O cinema, a política, uma dissertação que virou livro

Seja na minha trajetória acadêmica, no meu percurso como espectador ou – mais recentemente – como crítico, a relação entre o cinema e a política tem se constituído como uma questão – de pesquisa, de cinefilia e de afeto – inescapável. Em seus variados pontos de contato e tensão, em suas múltiplas nuances, esse intrincado binômio foi se impondo como um objeto de curiosidade, de desejo, e terminou por configurar o norte da investigação que empreendi na dissertação que dá origem a este livro[1]. Embora a consciência da amplitude desse campo problemático tenha algo de perturbador (mais do que tema a ser discutido no mestrado, talvez seja um assunto para toda uma vida), a decisão de enfrentá-lo nesta pesquisa acabou por se revelar, no fundo, como a única escolha possível. Realizar um recorte, estabelecer uma direção particular de investimento tornou-se um gesto ao mesmo tempo doloroso e absolutamente necessário.

Embora seja uma discussão difícil de rastrear – uma vez que a variação conceitual é enorme –, a relação entre o cinema e a política foi inúmeras vezes colocada em questão, tanto pela teoria quanto pela crítica cinematográfica. Historicamente, as definições acerca da vinculação entre os dois termos a acentuaram ora a afinidade,

ora o conflito entre eles. As defesas variaram da urgência premente de uma politização da forma cinematográfica à necessidade de uma separação radical entre os domínios estético e político. Em cada um desses momentos, tanto a questão fundamental de Bazin (o que é o cinema?) quanto aquela de Aristóteles e tantos outros (o que é a política?) permaneceram como um problema, e receberam respostas das mais variadas: seja de forma explícita – e em diálogo com outros campos de pensamento –, seja de maneira inadvertida, mas ainda assim subjacente às análises.

Diante do interesse crescente em torno dessas relações atualmente – e dos impasses que também permeiam um terreno movediço –, nossa pesquisa busca estudar algumas figurações da cultura hip hop no cinema brasileiro recente, tendo em vista a formulação de uma visada teórico-metodológica sobre o estatuto político do cinema documentário e buscando investigar as possibilidades e dilemas da constituição de gestos políticos em diferentes filmes. Tomando como objetos de análise *Aqui favela, o rap representa* (Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, 2003) e *L.A.P.A* (Cavi Borges e Emílio Domingos, 2007), buscamos investigar as modalidades políticas que os habitam, levando em conta as diferentes conexões entre as formas singulares dos filmes e as representações hegemônicas que constituem o contexto contemporâneo do hip hop no Brasil.

Tomando de empréstimo contribuições de alguns expoentes do pensamento político contemporâneo – como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Alain Badiou e Jacques Rancière –, bem como de importantes pesquisadores da imagem – como Marie-José Mondzain, Ana Amado, Georges Didi-Huberman, Nicole Brenez e Jean-Louis

Comolli –, associadas a uma análise fílmica atenta, buscamos constituir uma investigação que coloca em primeiro plano as possibilidades dos filmes de produzir gestos políticos, ao engendrar outras cartografias do visível e outras gramáticas do dizível, fazendo emergir modalidades singulares de experiência para o espectador.

É importante salientar que, na passagem da dissertação para o livro, diversas modificações foram feitas, principalmente no sentido de retirar certo excesso de didatismo que permeava o trabalho acadêmico. Ainda que, quantitativamente, a redução não tenha sido drástica, algumas mudanças substanciais aconteceram[2]. De todo modo, procuramos reter o essencial do argumento da dissertação e, sobretudo, destacar as contribuições mais originais da pesquisa.

É assim que, no primeiro capítulo – *Cena sobre cena* –, mergulhamos em um conjunto de representações sobre o hip hop nacional, que se espalham por uma miríade de depoimentos, entrevistas, pesquisas e textos diversos. Ao enfrentar o desafio de perscrutar essas variadas definições da cena hip hop, não buscamos apenas dar conta de um contexto histórico-social – com o intuito de situar os filmes em um tempo e em uma geografia – mas de compreender como se constituem as narrativas já em curso nessa outra cena: como essas representações definem espaços, temporalidades, formas da palavra e da escuta com as quais os filmes terão, necessariamente, de lidar.

No segundo capítulo – *O devir político do cinema documentário* –, delineamos um conjunto de possibilidades para pensar o estatuto político do cinema, e do documentário em particular. Como dissemos anteriormente, esse está longe de ser um campo consensual, ou mesmo bem delimitado: foi preciso, ao longo da pesquisa, identificar momentos de adensamento e de tensão em torno da questão política

ao longo da história do pensamento sobre o cinema, mas também foi necessário acionar outras matrizes teóricas, pouco usuais na tradição da crítica cinematográfica. Como se poderá perceber, este é um trabalho ainda em pleno curso, e pleno de incompletudes. De todo modo, o objetivo do capítulo não é o de realizar um vasto panorama das reflexões sobre essas questões, e sim, modestamente, o de construir uma visada teórico-metodológica alicerçada no pensamento sobre a dimensão política do documentário.

Sabemos bem que os filmes nos revelam nuances e invenções que não são apreensíveis de antemão pela teoria (esse é justamente o motivo pelo qual os analisamos), e é por isso que insistimos nessa dimensão de alicerce da construção teórico-metodológica. Contudo, ainda que os filmes sejam, em última instância, nosso objeto de análise privilegiado, postulamos nesse capítulo uma relação triádica entre a materialidade dos filmes – com suas escolhas estéticas particulares –, suas relações com as outras cenas da vida social – permeadas por um vasto conjunto de outras narrativas – e os modos de engajamento do espectador que se encarnam na escritura. Destacamos as noções de *mise-en-scène* e de montagem como operadores analíticos privilegiados no corpo-a-corpo com os filmes, que acontece nos capítulos seguintes.

O terceiro capítulo – *Aqui favela, o rap representa* – apresenta uma análise em profundidade de um dos filmes de nosso corpus, buscando materializar nossa perspectiva teórico-metodológica, mas com uma atenção detida às invenções estético-políticas – e também às fragilidades – presentes na escritura do filme. As noções de cartografia, enunciação coletiva e performance são fruto de nosso encontro espectatorial e analítico com o filme, e

se configuram como modalidades políticas que povoam o arranjo expressivo do documentário.

No capítulo quatro – *L.A.P.A entre o consenso e o dissenso* –, também de caráter analítico, voltamo-nos para as principais possibilidades e dilemas políticos que atravessam a escritura do segundo filme do corpus. A tensão entre estratégias consensuais e dissensuais aparece como organizadora da análise, que procura perceber como as operações de *mise-en-scène* e de montagem configuram diferentes figuras políticas, ensejando modalidades diversas de engajamento do espectador.

O que encontramos no embate com a matéria expressiva dos dois filmes é uma figura que define parte de nosso argumento (e que dá título ao livro): trata-se de uma política marcada não pela coerência, pelo acabamento ou pela continuidade, mas por uma profunda intermitência. Na intensa variação das formas sensíveis que habitam essas escrituras desiguais, compósitas, heterogêneas, o que está em jogo é uma oscilação constante dos procedimentos estéticos, dos modos de espectatorialidade e das possibilidades políticas que povoam essas figurações do hip hop. Em suas potências e em seus desafios, o que a análise desses filmes revela é uma aguda multiplicidade, que faz da intermitência o motor do estatuto político do documentário.

No pequeno texto que encerra o livro e que faz as vezes de Considerações Finais – *O que pode um filme?* –, tateamos em busca de um aprofundamento – ou de uma continuação – possível, no escopo deste livro, a algumas das questões que mais nos inquietaram durante o percurso da pesquisa. Em uma argumentação que retoma

todo o arco dos capítulos anteriores – e ensaia um movimento final –, trabalhamos em torno da densidade das dúvidas que ainda persistem, buscando destacar, no entanto, nossas contribuições ao debate. Ao final do caminho, talvez tenhamos ainda mais perguntas do que quando começamos a trilhá-lo, mas em algum momento há que se colocar um ponto final.

Notas

[1] A dissertação que deu origem a este livro foi realizada sob a orientação de César Guimarães no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, de março de 2011 a março de 2013. O trabalho recebeu uma Menção Honrosa no Prêmio Compós de Teses e Dissertações 2014.

[2] Além de algumas reduções significativas dentro dos capítulos, excluímos inteiramente o capítulo metodológico da dissertação, no qual buscávamos historicizar e tornar operatórios os conceitos de mise-en-scène e montagem. Essa exclusão aconteceu por acreditarmos que essa discussão se torna excessivamente didática quando pensamos em um livro dedicado a um público especializado. Além disso, acreditamos que os dois capítulos analíticos já são suficientes para tornar operatórias essas duas dimensões da escritura fílmica.

PARTE 1 CENA SOBRE CENA

Ao construir narrativas em torno do hip hop, *Aqui favela, o rap representa* e *L.A.P.A* têm não apenas como objeto de interesse, mas como condição de existência um amplo conjunto de representações já constituídas: seja nas referências diretas a outros discursos, nas letras das canções ou nos gestos dos sujeitos filmados, o que está em jogo nos filmes não é um universo recém-descoberto, mas um território já densamente povoado por narrativas diversas, irradiadas por diferentes polos de poder. Um mundo em que o conflito em torno da representação desses sujeitos e práticas já está instaurado.

No dizer de Jean-Louis Comolli, o cineasta sempre filma "representações já em andamento, mises en scène incorporadas e re-encenadas pelos agentes dessas representações" (COMOLLI, 2001, p. 115). O filme não constitui um universo representacional destacado de seu contexto de aparição, como que a desbravar um mundo virgem de narrativas: *Aqui favela, o rap representa* e *L.A.P.A* não são objetos isolados, mas materiais em meio a trocas comunicacionais mais amplas, em que as representações circulantes sobre o hip hop e seus adeptos têm papel fundamental. Não é senão tendo essas narrativas como terreno e ancoragem inevitável que os filmes podem se constituir.

Dito de outra maneira, a cena do cinema – especialmente a do documentário – não é uma cena original, mas uma cena sobreposta a outra (ou a outras): *cena sobre cena*. Extraída de vários escritos de Comolli e retrabalhada em análises como as de Andréa França Martins (2008) e Cézar Migliorin (2011), essa ideia tem como premissa a afirmação de que um filme é sempre uma aproximação a uma cena – ou a várias cenas – já constituídas, tramadas nas múltiplas relações entre sujeitos, espaços, tempos, visibilidades, invisibilidades, formas de dizer e de sentir que dão forma à vida social. Como nos lembra o cineasta e crítico francês, "desde sempre as representações estão em luta umas contra as outras. Essas

lutas nos sistemas de representação são a própria forma das lutas sociais e políticas" (COMOLLI, 2008, p. 100). No entanto, ao mesmo tempo em que "é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com seus sujeitos", é também "por elas que os sujeitos têm uma visada crítica sobre seu assujeitamento nas sociedades" (COMOLLI, 2008, p. 99).

A crença em jogo no sistema teórico de Comolli – e da qual partilhamos – é de que o cinema pode ser esse lugar onde seja possível não apenas se aproximar dessas narrativas, mas interferir sobre elas, reencenar, deslocar, problematizar as representações já dadas do mundo. Nas palavras de Migliorin, "onde existe o recorte, a definição dos movimentos e partilhas, o cinema sobrepõe outra *mise-en-scène*, recorta o espaço já cortado, transforma os sons, retira a cor, monta um contracampo ou um fora de campo, aproxima vidas e produz afecções" (MIGLIORIN, 2011, p. 163).

Seguindo essa trilha, tomar a sério a concepção do cinema como *cena sobre cena* nos obriga a enfrentar, num primeiro movimento da dissertação, o desafio de investigar a fundo essa outra cena: diante de quais narrativas *Aqui favela, o rap representa* e *L.A.P.A* se colocam? De que maneira esses discursos definem lugares, sujeitos, práticas? Quais são os recortes historicamente já feitos da experiência do hip hop (com os quais os filmes precisam lidar, necessariamente)?

1. Em busca da cena

"O rap não é moda. Não existe moda que dure mais de vinte anos" (BUZO, 2010, p. 16). Essas duas frases sucintas, retiradas da introdução do valioso livro de entrevistas de Alessandro Buzo, Hip hop: *dentro do movimento*, nos fazem vislumbrar a importância adquirida pela cultura hip hop[1] no Brasil nas últimas décadas. E nos permitem pensar, também, que não é por acaso que tantos estudiosos têm se dedicado a compreender os modos de produção, circulação e apropriação das práticas artísticas que compõem a cena do hip hop brasileiro e suas reverberações – sobretudo entre as juventudes das grandes cidades do país[2].

Nos estudos acadêmicos existentes[3], há uma multiplicidade de abordagens, marcada pela adoção de categorias interpretativas bastante diversas na tentativa de compreender o significado da cultura hip hop no Brasil. É diante dessa profusão de estudos – de suas contribuições e de suas lacunas – que um capítulo como este se faz necessário.

Nosso objetivo, aqui, é o de delinear um panorama crítico da cena hip hop brasileira, a partir dos múltiplos olhares que buscaram, antes de nós, traçar seus contornos, interpretá-la e definir suas reverberações artísticas, sociais, identitárias, políticas. Ao longo dessa empreitada, tomaremos como referência não apenas os estudos acadêmicos, mas também aqueles realizados por sujeitos ligados diretamente ao hip hop

brasileiro. Acreditamos que as narrativas e reflexões presentes em obras como o já citado Hip hop: *dentro do movimento*, de Alessandro Buzo, Thaíde: *pergunte a quem conhece*, de César Alves, ou *O hip hop está morto!*, de Toni C., constituem um repertório de referências muito rico e complexo, e que até o momento vem sendo praticamente ignorado pelos estudiosos da cena.

É interessante notar como as narrativas realizadas pelos rappers e militantes do movimento hip hop – sobre sua história, suas contribuições, os vetores de sua experiência – reenviam a um gesto identificado por Manuela Carneiro da Cunha (2009) a respeito da utilização performática da noção de "cultura" em ambientes interétnicos. Para a antropóloga, a noção de "cultura" (com aspas) diz respeito a um uso dessa categoria pelos próprios integrantes de uma dada coletividade, na medida em que esses sujeitos elaboram um "metadiscurso reflexivo" (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373) sobre si mesmos, em um movimento que os possibilita promover identificações, estabelecer distâncias, condensar argumentos. Nos agenciamentos presentes na noção militante de "cultura hip hop", é possível identificar um rico manancial de produções reflexivas sobre esse universo, que constituem um pensamento coletivo instigante e revelador.

No entanto, se, por um lado, o interesse acadêmico por diversas facetas da cultura hip hop brasileira nas últimas décadas é notável, uma história mais densa e estruturada da presença e dos desenvolvimentos dessas práticas culturais no território nacional ainda está por ser escrita. Os estudos acadêmicos, de maneira geral, focalizaram problemáticas teóricas e experiências socioculturais específicas, e não alcançam uma visada histórica ou conjuntural mais ampla. As tentativas de historicização, quando existem, são breves e realizadas de maneira sumária. Na maior parte das vezes, essas narrativas se limitam – temporalmente – aos períodos iniciais dessa história e – geograficamente – à cidade de São Paulo. Raramente os estudos distinguem diferentes momentos de forma

detalhada ou demonstram uma preocupação com os desenvolvimentos posteriores do hip hop em outras partes do país[4].

Embora não tenhamos o objetivo – e nem a pretensão – de escrever uma história do hip hop em terras brasileiras, acreditamos que a preocupação com a historicidade das práticas e das representações se faz fundamental. Como veremos no segundo capítulo, uma cena define posições e lugares, regimes de visibilidade e formas de narrar, mas argumentamos que ela só se constitui – enquanto um fenômeno mais ou menos passível de ser definido – de maneira histórica. Nesse sentido, rastrearemos os principais desenvolvimentos da cultura hip hop no Brasil de forma articulada às representações e tentativas de interpretação ao longo do tempo – seja pela mídia de massa, seja pelos próprios participantes da cena, seja por pesquisadores vindos da academia. Essa historicidade não é – como alguns relatos mais sumários podem nos levar a acreditar –, de forma alguma, consensual, mas sim recheada de tensões e disputas.

A tarefa deste capítulo é, nesse sentido, dupla: ao mesmo tempo em que desenhamos um breve percurso histórico que situa o contexto de aparição desses filmes – cuja vinculação ao universo do hip hop é um ponto de partida inescapável –, nosso interesse também se volta para as nuances das narrativas sobre o fenômeno, uma vez que elas estabelecem relações entre discursos e sujeitos, tempos e espaços, visibilidades e invisibilidades com as quais os filmes terão, necessariamente, de lidar.

Notas

[1] De forma simplificada, a expressão cultura hip hop – utilizada tanto nos principais estudos sobre o tema quanto no cotidiano dos próprios participantes – designa um conjunto de práticas culturais surgidas praticamente ao mesmo tempo nos Estados Unidos da década de 1970 e que, posteriormente, espalharam-se por quase todas as grandes cidades do mundo ocidental. A definição mais corrente da cultura hip hop diz que ela tem quatro elementos: os b.boys e b.girls (dançarinos que protagonizam o break, um tipo de dança de rua); os grafiteiros, ou artistas de grafitti (linguagem das artes plásticas que surge das tags, nos anos 70, cujo suporte privilegiado são os muros da cidade); os MC's (os "mestres de cerimônia", cantores de rap) e os DJs (aqueles que criam e reproduzem as bases (ou o beat) para a as letras ou a improvisação dos MC's).

[2] Embora se configure como um conjunto de práticas artísticas que, em princípio, pode ser apropriado por pessoas de qualquer faixa etária ou grupo social, a cultura hip hop no Brasil – assim como em inúmeras grandes cidades mundo afora – se constituiu como referência central para a juventude popular urbana, predominantemente negra e habitante de bairros periféricos.

[3] Obviamente, aqueles conhecidos por nós, e que serão citados ao longo do texto.

[4] Uma exceção importante é o trabalho de Juarez Dayrell (2005) em Belo Horizonte.

2. **Das origens**

As disputas narrativas em torno do hip hop já se mostram presentes nas representações sobre as primeiras aparições dessa cultura no território brasileiro. O mito fundador do hip hop no Brasil tem, pelo menos, duas versões. De acordo com Dayrell (2005) e Herschmann (1997, 2005), a principal referência para o aparecimento dessas práticas culturais em terras brasileiras são os bailes black realizados na periferia do Rio de Janeiro ainda no final dos anos 1970. Já entre os artistas e estudiosos ligados diretamente ao movimento, a versão predominante remete à prática da dança break no centro da cidade de São Paulo, na primeira metade dos anos 1980.

Para os primeiros, a origem do hip hop entre nós remonta ao contexto sócio-histórico dos anos 70, época dos bailes que proliferaram nas periferias dos grandes centros urbanos a partir das primeiras festas que ocorriam na Zona Norte do Rio. Nesses espaços, ouvia-se – e dançava-se – muita soul music, funk e outros gêneros da música negra estadunidense, num contraponto à hegemonia do samba carioca. O contexto dos bailes também se configurava como lugar de construção de um referencial positivo da identidade negra, a partir do contato com os aspectos de crítica social presentes no soul e no funk. Além disso, era comum, em algumas dessas festas, a difusão dos principais slogans do movimento Black Power, além da exibição de filmes com protagonistas negros. Como aponta Luciana Oliveira, os bailes eram inicialmente rejeitados por grupos

ligados ao movimento negro, que viam nesses espaços apenas uma forma de lazer descompromissada. Com sua difusão massiva e sua importância crescente entre os moradores das periferias, no entanto, a música negra "passou a ganhar também uma dimensão política, integrando a agenda dos ativistas" (OLIVEIRA, 2008, p. 72).

De acordo com as narrativas presentes em Dayrell (2005) e Herschmann (2005), foi no espaço-tempo sociocultural dos bailes que o break – que só depois seria identificado com a cultura hip hop – se tornou bastante popular. Inicialmente ao som do funk estadunidense, o estilo de dança era praticado por um número expressivo de jovens que frequentavam as festas. Durante os anos oitenta, a dança se popularizou, ao mesmo tempo em que os bailes se alastravam para outras metrópoles brasileiras, como São Paulo, Porto Alegre, Salvador e Belo Horizonte (OLIVEIRA, 2008, p. 72).

Um dado interessante dessa história é que os bailes reuniam tanto os primeiros adeptos do hip hop quanto os primeiros funkeiros: esses jovens eram pertencentes à mesma classe social e moradores dos mesmos bairros. Não havia ainda uma diferença entre os estilos, e eles transitavam de um a outro de forma pacífica. Segundo Herschmann (2005) e Dayrell (2002, 2005), só nos anos 1990 é que o hip hop iria impor sua diferença, a partir do crescente engajamento dos participantes e de sua identificação com uma nascente cultura hip hop global.

No entanto, há uma outra narrativa de origem fortemente presente na cena[1], que nos diz que as primeiras relações com a cultura hip hop em terras brasileiras aparecem por volta de 1983, quando um grupo de jovens – em sua maioria, habitantes das periferias da capital paulista que trabalhavam como *office boys* no centro da cidade – realiza, durante o horário de almoço ou aos sábados, rodas de break nas imediações da Rua 24 de Maio, na

região da Praça da República. Entre os jovens, destaca-se Nelson Triunfo, um exímio dançarino (migrante nordestino, como tantos outros) que, posteriormente, tornou-se um dos principais porta-vozes da cultura hip hop, considerado por muitos "o pai do hip hop nacional" (BUZO, 2010, p. 22).

Por volta de 1985, as rodas de break migraram para a Estação São Bento do metrô, também no centro de São Paulo. Nesse novo espaço, as práticas culturais foram se popularizando, atraindo outros jovens e se tornando mais intensas: às rodas de dançarinos, somaram-se os primeiros rimadores (que, como relata o rapper Thaíde[2], improvisavam suas letras ao som de batidas nas latas de lixo da estação), grafiteiros e DJs. Em torno desse "embrião do hip hop brasileiro" (TRIUNFO apud BUZO, 2010, p. 26), articulavam-se nomes que mais tarde seriam referência para o hip hop nacional: dançarinos como o já citado Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin, os grafiteiros Osgemeos e rappers como Thaíde e os Racionais MCs.

Se há algo de comum entre as duas versões, entretanto, é a percepção de que essas primeiras manifestações, inspiradas de forma difusa nas imagens e nos sons provenientes dos guetos nova-iorquinos disseminados pelos meios massivos de então (ainda não havia a consciência da conexão desses elementos artísticos com uma cultura mais ampla), já nascem sob o signo de uma ambivalência que marcará toda a trajetória do hip hop nacional: de um lado, a invisibilidade cotidiana das práticas culturais e de seus adeptos, em profunda conexão com sua condição de marginalidade social; de outro, as esporádicas aparições inesperadas desses mesmos sujeitos e práticas no centro da esfera de visibilidade pública.

Se é inegável que a postura hegemônica dos meios de comunicação em relação a esse contexto inicial foi de um desinteresse quase total – como demonstram tanto as pesquisas de Micael Herschmann (1997, 2005)

quanto os relatos reunidos no livro de Alessandro Buzo (2010) –, houve exceções importantes. A principal delas – ocorrida ainda nos primeiros tempos das rodas de break no centro de São Paulo – foi o convite feito pela Rede Globo aos b.boys da época, para que participassem da abertura da telenovela Partido Alto[3], misturando passos de samba e movimentos de break[4]. Ao longo da história da cena hip hop brasileira, essa intermitência seguirá presente, mas adquirirá contornos mais conflituosos com o acirramento das posições em disputa. Durante os anos 1980, o hip hop quase sempre passou ao largo do espetáculo midiático, contando apenas com alguns surtos momentâneos de visibilidade.

Por outro lado, é interessante observar como esse primeiro hip hop já busca, de certa maneira, redefinir fronteiras na cidade: seja ocupando lugares destinados à classe média nos subúrbios cariocas no tempo dos bailes, seja instalando-se provisoriamente bem no centro da capital paulista para dançar, esses jovens moradores de bairros periféricos resistem ao esquadrinhamento do espaço urbano (e aos lugares a eles destinados) e deslocam os sentidos possíveis da circulação na metrópole. Mas a contraparte desse movimento de abertura é violenta, e se expressa nas reiteradas ações repressivas e nas tentativas de invisibilização dessas práticas efervescentes de lazer e produção cultural. A entrevista de Nelson Triunfo sobre os tempos da 24 de Maio e da São Bento é reveladora:

> *Fomos levados para a delegacia várias vezes. A polícia dizia que a gente não podia dançar na rua porque a multidão parava para ver e aquilo e atrapalhava a passagem dos pedestres. Aí, pediam para ver nossa carteira de trabalho e nos acusavam de vadiagem (TRIUNFO apud BUZO, 2010, p. 23).*

Em um contexto em que a invisibilidade e a perseguição do Estado às práticas cotidianas ligadas ao hip hop eram predominantes, alguns

pesquisadores dedicados ao tema da juventude começam a se interessar pelo fenômeno. Percebendo de forma pioneira a rápida difusão do rap[5] nos bairros pobres da periferia de São Paulo no final dos anos 80, o trabalho de Marília Spósito (1993) investiga o gênero musical a partir de suas apropriações por jovens habitantes desses bairros nas ruas do centro da capital. Refletindo sobre essas manifestações ainda nascentes, ela afirma:

> *As novas formas de sociabilidade que se gestam entre os jovens, moradores dos bairros periféricos das grandes cidades, nascem principalmente da socialização no mundo da rua, suas esquinas e pontos de encontro, onde desenvolvem relações de amizade e lazer, enfrentam os mecanismos da violência urbana e vivem, na luta pela sobrevivência, o confronto diário com os aparelhos repressivos (SPÓSITO, 1993, p. 161).*

Elegendo a prática do rap nas ruas da capital como um lugar central de observação dessas novas formas de vida na cidade, a autora enfatiza a importância do estilo musical enquanto "produto da sociabilidade juvenil, reveladora de uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do agir coletivo, capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade comum" (SPÓSITO, 1993, p. 167). É importante notar que esses eixos de investigação esboçados por Marília Spósito – novos modos de sociabilidade juvenil, apropriação do espaço urbano, invenção de formas de agenciamento coletivo e mobilização identitária – marcarão, em grande medida (com maior ou menor ênfase em cada um dos aspectos), os estudos subsequentes sobre o fenômeno do hip hop (principalmente no campo das pesquisas multidisciplinares sobre o tema da juventude).

Notas

[1] É importante notar que, entre esses relatos, há uma predominância de artistas e estudiosos paulistanos ligados ao hip hop, que acabaram ganhando proeminência no movimento ao longo dos anos. Essas narrativas, no entanto, encontram eco em uma série de autores vindos da academia (ARAÚJO & COUTINHO, 2008; WELLER, 2011).

[2] No livro Thaíde: pergunte a quem conhece, escrito pelo jornalista César Alves.

[3] Novela de Agnaldo Silva e Glória Perez, exibida pela TV Globo em 1984, no horário das 20:15.

[4] A esse respeito, cf. a entrevista de Nelson Triunfo, um dos convidados para a abertura da novela (TRIUNFO, apud BUZO, 2010, p. 23-26).

[5] Assim como a maioria dos autores brasileiros, Marília Spósito enfatiza apenas a dimensão musical do hip hop.

3. A outra cidade e o "holocausto urbano"

O interesse da academia pelo hip hop enquanto fenômeno revelador dos modos de ser das juventudes da época acompanha uma intensa e rápida popularização do rap, já no início dos anos 1990, principalmente no contexto paulistano. Ainda no final da década anterior, foram lançados os primeiros discos de rap nacional, com forte presença de grupos de São Paulo e em formato de coletânea, reunindo vários artistas. O LP Hip hop: *cultura de rua*, de 1988, produzido por Nasi e André Jung (integrantes da banda de rock Ira!) é a iniciativa pioneira de gravação. Reunindo os destaques dessa primeira leva de rappers e DJs, projeta a dupla Thaíde e DJ Hum (que, posteriormente, teria um êxito comercial considerável e duradouro). No ano seguinte, chega às lojas o primeiro volume da coletânea Consciência Black, já com a presença dos Racionais MCs (que se tornariam a maior referência do rap brasileiro na década seguinte). Esses dois primeiros lançamentos em disco dão a ver a presença de uma efervescente cena hip hop em São Paulo – que, nesse momento, já não era formada apenas por consumidores, mas por artistas de rap, dançarinos, grafiteiros, produtores, lojas de discos e roupas, as primeiras gravadoras independentes etc.

A reverberação do rap entre as juventudes, entretanto, não acontece de maneira homogênea. Há – pelo menos – duas faces principais desse movimento de popularização. De um lado, enquanto gênero musical,

o rap ensaia alguns primeiros passos em direção a um redesenho do gosto musical dominante, ocupando espaços – antes inimagináveis – de circulação nas rádios e nas lojas de discos. Em seu texto de 1993, Marília Spósito afirma que "nos últimos dois anos esse gênero não se limita aos circuitos negros ou populares e passa a fazer parte do campo de preferências dos jovens de classes médias da cidade de São Paulo" (SPÓSITO, 1993, p. 167).

Essa relativa expansão do gênero entre os jovens das camadas médias também é percebida pelos próprios rappers, que acabam por transformar esse dado de circulação da música em material político de seu discurso. Em várias canções[1] da época, essa atração pelo rap vinda de públicos inesperados é tratada: ora com ironia, ora como fonte de provocação e celebração de uma vitória discursiva. Em "Negro Drama"[2], Mano Brown reflete sobre sua própria trajetória e provoca um pretenso interlocutor, pai de um jovem endinheirado: "Problema com escola/Eu tenho mil, mil fita/Inacreditável, mas seu filho me imita/No meio de vocês/ Ele é o mais esperto/Ginga e fala gíria/Gíria não, dialeto/Esse não é mais seu/Oh, subiu/ Entrei pelo seu rádio/Tomei, cê nem viu". Essa ocupação – provisória e imaginária – de um espaço outro, por meio da música, constitui uma das facetas mais interessantes desse momento inicial de popularização.

A face mais aguda desse fenômeno, no entanto, é a penetração massiva do rap nos bairros periféricos da capital paulista. Já no início dos anos 1990, começa a surgir uma avalanche de grupos e atividades variadas – inicialmente ligadas exclusivamente ao rap enquanto gênero musical, mas logo identificadas com uma cultura hip hop mais ampla, a partir do contato virtual com as experiências nos guetos norte-americanos. Nas periferias, o hip hop adquire um conjunto amplo de significados: traduzindo-se em práticas, esses novos sentidos – formulação de um discurso crítico sobre

a exclusão social e racial, mobilização em torno de uma identidade negra, surgimento de formas de organização comunitária inspiradas em modelos difundidos pela cultura hip hop estadunidense, parcerias com organizações da sociedade civil – logo atrairão a atenção de pesquisadores preocupados com as formas de vida das juventudes na cidade.

Como aponta Wivian Weller (2011, p. 29), em São Paulo, esse processo de expansão e crescente organização do hip hop acontece inicialmente no centro da cidade. No bojo do sucesso popular das primeiras manifestações na Estação São Bento e, posteriormente, na Praça da República, surge a primeira organização característica do movimento hip hop no Brasil: a posse[3] Sindicato Negro, que já em 1988 começava a se reunir na região da Praça Roosevelt. De acordo com João Batista Félix, as primeiras reuniões da posse eram dedicadas ao contato com as experiências artísticas e associativas norte-americanas, a partir da tradução de revistas importadas e do contato com outros materiais midiáticos: "comentavam-se as letras das músicas, os novos passos das danças, os videoclipes e seus temas, bem como o desenvolvimento do grafite naquele país" (FELIX, 2005, p. 86).

Posteriormente, o contato com a cultura hip hop estadunidense passa a conviver com um profundo processo de autorreflexão sobre as situações de preconceito racial no contexto cotidiano dos jovens que integravam a posse. Surgem parcerias cada vez mais intensas com organizações ligadas ao Movimento Negro, principalmente no sentido de construir estratégias de enfrentamento da violência policial de cunho racista, vivida diariamente pelos jovens.

Entretanto, embora a atuação do Sindicato Negro no centro da cidade seja considerada um marco fundamental, é nos bairros periféricos da região metropolitana, nas cidades do ABC Paulista, nos conjuntos habitacionais

criados para deslocar as famílias pobres no início dos anos 1990, que o hip hop adquire o sentido de experiência comunitária – fortemente vinculada ao território – que caracterizaria sua presença não apenas em São Paulo, mas em todo o país. Durante os primeiros anos da década, surgem centenas de grupos[4], organizam-se eventos, criam-se novas posses em bairros geograficamente distantes do centro. O hip hop passa a ser entendido, por seus praticantes, não apenas como um conjunto de práticas artísticas, mas como *um movimento* – cultural, social, político – destinado a atuar na transformação da realidade nas periferias.

Essa atuação acontece em um contexto de grave crise econômica, que afeta, principalmente, as famílias mais pobres, destinadas a habitar os bairros mais distantes do centro da cidade. Como aponta a análise de Lopes e Gottschalk (1990), esse é um período crítico, em que a grave recessão e os níveis altos de desemprego – associados às consequências das medidas contra a inflação – se somam aos múltiplos problemas já enfrentados na periferia. A recessão econômica veio a se somar à ausência de equipamentos públicos, ao desemprego, à violência policial, ao racismo.

Lançado no mesmo ano do texto supracitado, o título do álbum de estreia dos Racionais definia, em termos radicais, o que era a experiência das comunidades pobres em São Paulo na virada da década: um Holocausto Urbano. Nesse contexto, a trajetória da posse Sindicato Negro descrita por Félix (2005), as entrevistas realizadas por Spósito com agrupações de diversos bairros (1993) e as narrativas da formação de dois grupos na Zona Leste presentes em Weller (2011) são alguns dos indícios que nos fazem vislumbrar os principais vetores da experiência comunitária presente na cena hip hop paulistana da época. Muitos dos traços adquiridos por essa experiência seriam posteriormente observados em outros lugares do país.

Para muitos grupos, "tão importante quanto a forma ou a linguagem hip hop era a assimilação do seu conteúdo histórico, sua visão de mundo marginal" (ARAÚJO; COUTINHO, 2008, p. 218). Os discos de grupos como Public Enemy, Eric B. & Rakim e NWM, associados aos relatos sobre as formas de atuação da posse Zulu Nation (liderada pelo DJ Afrika Bambaataa) e às biografias de figuras-chave do movimento negro estadunidense como Martin Luther King e Malcolm X, passam a circular bastante entre os grupos de rap nesse período, no bojo da atuação das posses e de outras agrupações do hip hop nas periferias[5].

Em canções tardias de grupos paulistanos, é possível perceber a influência dessas "viagens simbólicas"[6] ao território da história coletiva dos negros na diáspora[7]. A partir desse "encontro midiático" (WELLER, 2011, p. 33) com a música e as narrativas do hip hop estadunidense, de um lado, e da aproximação com o Movimento Negro local, de outro, o rap de São Paulo nesse período adquire uma forte orientação étnica e social.

De um lado, essa orientação se manifesta na transformação das letras de rap (SILVA, 2010), que, de uma celebração dos momentos de lazer no centro da cidade – predominante nos anos 1980 –, passam a fazer uma crônica desencantada do dia-a-dia no gueto, marcada por temas como o preconceito racial, a violência urbana e a miséria. De outro, as conexões com outros movimentos sociais e organizações que atuam na periferia se tornam cada vez mais frequentes, e desencadeiam uma miríade de ações comunitárias levadas a cabo pelos grupos de rap:

> *Devido à forte influência dos grupos de rap e de suas respectivas posses sobre os jovens na periferia, através de suas letras socio-críticas, de seus discursos marcados por uma orientação política de esquerda, assim como do trabalho que vinha sendo*

> *realizado nesses bairros com escassa opção de lazer e de diversão para os jovens, foi dado início a uma parceria entre ONGs e o Movimento Hip-Hop que marcou profundamente a orientação política e social dos grupos pertencentes à velha escola do hip-hop paulistano (WELLER, 2011, p. 31).*

Se insistimos em uma descrição exaustiva dos principais sentidos em circulação na cena hip hop paulistana no início dos anos 1990, não é senão porque esses significados observados ou atribuídos por muitos pesquisadores a essa experiência localizada serão, durante a década, definidores da expansão do hip hop para outras grandes cidades brasileiras. Como acontecera com o reconhecimento primeiro de que havia algo de comum entre o South Bronx novaiorquino e os bairros da Zona Sul paulistana, outros grupos habitantes das periferias do Brasil direcionarão seus olhares e ouvidos para as favelas e conjuntos habitacionais da capital paulista.

Notas

1 Ainda que saibamos que a nomeação do rap como canção soa um tanto heterodoxa, seguimos a argumentação de Luiz Tatit, para quem "o rap é uma canção mais radical porque não camufla em nada sua origem verbal. É uma canção quase pura, despojada dos afetos normalmente associados à linha melódica". Cf. a entrevista do pesquisador em "A canção do rap", publicada na Revista Língua. Disponível em: http://revistalingua.uol.com.br/textos/73/artigo249246-1.asp. Acesso em 2 de fevereiro de 2015.

2 "Negro Drama" foi lançada no disco Nada como um dia após o outro dia, dos Racionais MCs (2002).

3 As posses são formas organizacionais características da cultura associativa do hip hop. Inspiradas nas nações estadunidenses, são instituições – formais ou informais – coletivas que reúnem vários grupos, geralmente pertencentes às três expressões artísticas do hip hop. Entre suas funções, podem conviver práticas de reflexão coletiva, fortalecimento institucional dos grupos, gravação de discos, divulgação de atividades, realização de eventos nas comunidades etc. A esse respeito, cf. SPÓSITO, 1993; DAYRELL, 2005; FELIX, 2005; ANDRADE & COUTINHO, 2008; BUZO, 2010; WELLER, 2011.

4 Embora reconheça a inexistência de dados sistematizados sobre o período, os relatos de reuniões e eventos coletados por Marília Spósito permitem à autora afirmar, à época: "Há uma enorme diversidade de grupos criados que escapa a qualquer forma de recenseamento para se aferir a magnitude do fenômeno em São Paulo, embora a cidade certamente conte com mais de 1000 grupos" (SPÓSITO, 1993, p. 170).

5 Sobre esse período, lemos em um texto apócrifo que circula na internet com o título A História da cultura Hip-Hop no Brasil: "Nesse momento os rappers enfatizaram que o 'autoconhecimento' é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil. Livros como 'Negras Raízes' (Alex Haley), 'Escrevo o que eu Quero' (Steve Byko), biografias de Martin Luther King e Malcolm X, a especificidade do racismo brasileiro, especialmente discutida por Joel Rufino e Clóvis Moura, bem como lutas políticas da população negra, passaram a integrar a bibliografia dos rappers." Disponível em: http://underkrew.blogspot.com.ar/2010/09/historia-da-cultura-hip-hop-no-brasil.html. Acessado em 2 de fevereiro de 2015.

6 Como denominou Wivian Weller, em referência a Stuart Hall (Weller, 2011, p. 33).

7 Como em "Jesus chorou", dos Racionais, em que Mano Brown faz uma eclética lista de seus heróis assassinados: "Gente que acredito, gosto e admiro/brigava por justiça e paz, levou tiro/Malcom X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye/Che Guevara, 2Pac, Bob Marley/E o evangélico Martin Luther King...".

4. **Periferia é periferia**

Perguntado sobre o significado histórico dos anos 1990 para o hip hop brasileiro, o gerente do selo Porte Ilegal (responsável pelo lançamento de diversos grupos nacionais), Dário Silva, define: "foi quando o Brasil soube o que era rap" (BUZO, 2010, p. 21). Ao longo da década, por canais muitas vezes desconhecidos e a partir de estratégias das mais variadas, o fenômeno do hip hop se expandiu por todo o território nacional e se consolidou nas periferias brasileiras, imaginando formas estéticas originais – conectadas à realidade de cada espaço – ao mesmo tempo em que inventava novas formas de vida em comunidade.

A cena redefine seus contornos à medida que atrai novos sujeitos e coletividades. Essa expansão, contudo, não trilhou os caminhos já sedimentados historicamente (via mercado fonográfico e mídia de massa, como acontecia, à mesma época, com outros gêneros musicais populares). De forma um tanto paradoxal, ao mesmo tempo em que conquistava milhares e milhares de adeptos nas periferias, o hip hop permanecia praticamente ausente tanto do mercado convencional de discos quanto da esfera de visibilidade midiática. Em relação ao mercado fonográfico, José Gomes da Silva afirma:

> *Trata-se de um fenômeno raro na música popular, uma vez que, o procedimento dos rappers rompe com a tradição do*

> *fazer musical enquanto privilégio daqueles que possuem educação formal em música ou que pertencem aos quadros profissionais das gravadoras. O movimento hip hop criou nesse sentido, nos anos 1990, um circuito autônomo de pequenas gravadoras, não dependendo, portanto, dos meios hegemônicos controlados pela indústria fonográfica (SILVA, 2010).*

A disseminação dos discos e canções pelo país acontece de maneira independente, num processo de distribuição levado a cabo pelo próprio movimento. Além das gravadoras e lojas de discos, as rádios comunitárias e livres cumprem um papel importantíssimo. Muitas delas surgem a partir de grupos ligados ao hip hop, e têm o estilo como carro-chefe de sua programação. É o caso da Rádio Favela, no Aglomerado da Serra, que "exerceu papel fundamental na instauração e difusão do movimento hip hop em Belo Horizonte" (TORRES, 2005, p. 7).

Além disso, de forma totalmente independente ou em parceria com organizações sociais, surgem publicações periódicas impressas voltadas exclusivamente para os adeptos do hip hop, ora com abrangência local, ora com penetração massiva nas periferias de todo o país: revistas como a pioneira *Pode crê*[1], publicada pelo instituto Geledés, e a longeva Rap *Brasil*, que durou até os anos 2000, eram responsáveis não apenas por dar visibilidade aos artistas de rap, mas por cristalizar referências, difundir iniciativas de organização, reverberar sentidos da cultura hip hop. Durante toda a década, surgiriam publicações semelhantes, com tempos de existência mais ou menos efêmeros: *Cultura Hip-Hop, Planeta Hip-Hop*, Rap *News* e *Grafitti* são algumas das iniciativas celebradas e nostalgicamente evocadas pelos militantes atuais[2].

Com os lançamentos dos discos de Thaíde e DJ Hum e dos Racionais MCs, a difusão dos grupos de rap locais nas rádios livres e a circulação das

revistas, começa a se consolidar uma cena verdadeiramente nacional de hip hop. Já em 1993, no Rio de Janeiro, é lançada a coletânea *Tiro Inicial*, que lança nomes como MV Bill e Gabriel O Pensador[3]. Por volta de 1995, grupos de outros cantos do país começam a se destacar entre os fãs de rap: surgem nomes fortes como GOG, em Brasília, e Faces do Subúrbio, em Recife. Enquanto isso, a cena paulistana continuava produtiva, com o sucesso de grupos como DMN e Facção Central.

Como sugere a frase supracitada de Dário Silva, os anos 1990 significam, historicamente, a consolidação da cena hip hop nas periferias brasileiras. Desde então, a constituição de uma experiência comunitária, com múltiplas reverberações no debate público e entre jovens de todo o país, vem sendo interpretada e definida de várias maneiras.

Notas

[1] A história e algumas capas da revista podem ser conferidas no site do Geledés: http://www.geledes.org.br/geledes/o-que-fazemos/quem-somos/memoria-institucional/direitos-humanos/210--projeto-rappers/795-revista-pode-cre. Acessado em 2 de fevereiro de 2015.

[2] Em 2010, ano de publicação do livro de Alessandro Buzo, não havia nenhuma revista impressa voltada para o público do hip hop em circulação no país. Com a popularização da internet, os portais e sites passariam a cumprir esse papel de difusão e consolidação da cena. Cf. Buzo, 2010, pp. 96-119.

[3] Por ser branco e de classe média, o pertencimento de Gabriel à cena hip hop sempre foi contestado. Apesar do sucesso comercial de suas canções e de seu estilo, seu nome sequer é citado em muitos relatos sobre a história do movimento (como em Buzo, 2010).

5. A fúria negra ressuscita: discursos acadêmicos sobre o hip hop

Neste momento, a pesquisa se volta para as nuances dos estudos acadêmicos que, desde os anos 1990, buscaram narrar – e interpretar – a cultura hip hop brasileira de acordo com alguns *topoi* discursivos privilegiados. É interessante observar como as pesquisas universitárias e o discurso militante do movimento hip hop percorrem, muitas vezes, uma trajetória argumentativa comum, e se retroalimentam: tanto a narrativa predominante na academia quanto os relatos dos militantes tendem a enfatizar aspectos como a socialização dos jovens habitantes das periferias, a reconstrução de identidades negras vinculadas ao hip hop, a organização comunitária e o surgimento de um contradiscurso radical, que se aproxima da realidade das perifeiras e contesta as representações midiáticas hegemônicas.

Em sua pesquisa com rappers na periferia de São Paulo, Wivian Weller (2000, 2011) verbaliza uma constatação que é compartilhada por muitos militantes: a de que, com o tempo, "o hip-hop tornou-se não somente um produto de consumo da cultura juvenil, mas também um modelo determinante do estilo pessoal dos integrantes" (WELLER, 2011, p. 54). Se, como diz Alessandro Buzo, o hip hop é "uma das expressões que mais dialoga com a juventude do país" (BUZO, 2010, p. 39), isso pode ser percebido nas práticas culturais desenvolvidas por esses jovens, que transformam um conjunto de expressões artísticas em um estilo de vida.

Trabalhando junto a grupos de jovens pobres, produtores e consumidores de hip hop e funk em Belo Horizonte, Juarez Dayrell (2002, 2005) chega a conclusões semelhantes, ao apontar que a vivência desses estilos musicais configura um lugar de sociabilidade fundamental para esses sujeitos.

Como aponta Wivian Weller (2011), essa práxis estética pode adquirir sentidos bastante variados entre os grupos: desde uma possibilidade de "confronto e superação das experiências de desintegração vividas no meio familiar" (WELLER, 2011, p. 56) até uma oportunidade de construção de uma orientação social combativa, baseada na criação de formas coletivas de vida e na elaboração de um discurso crítico sobre o racismo e a exclusão social.

Esse primeiro sentido é definido pela militante Jéssica Balbino como uma "chance de desabafo por meio das rimas", para os rappers, e uma possibilidade de "conforto através das letras de rap", para os ouvintes (BUZO, 2010, p. 136). Nas letras de várias canções, de diferentes épocas, é possível perceber como as vivências afetivas no âmbito familiar adquirem uma importância crucial nos grupos.

Contudo, ao observar e reconstruir o *modus operandi* de alguns coletivos e investigar sua trajetória de formação, Weller percebe também como os grupos de rap e outras formas de organização da cultura hip hop – como as posses – se configuram como um "espaço de partilha de experiências e de elaboração de estratégias de enfrentamento do racismo e do preconceito" (WELLER, 2011, p. 16). Na práxis coletiva cotidiana das posses e outras formas associativas, observa-se como o hip hop se define como "uma forma de resgate e reinterpretação da história da diáspora negra, que se contrapõe à história oficial ensinada na escola" (WELLER, 2011, p. 84). A partir do contato crescente com as referências disponíveis na cultura de

massa – exemplos estrangeiros, biografias, discursos e posturas de grupos brasileiros – e no cotidiano – nas conexões com outras organizações ligadas ao movimento negro –, observa-se "um processo de apreensão gradativo de novas formas de pensamento e modelos de identificação, os quais, por sua vez, são relacionados às situações vividas" (WELLER, 2011, p. 85).

O trabalho da antropóloga Júnia Torres[1] também aponta nessa direção, ao afirmar que, "criando novas associações identitárias entre os negros e os espaços de exclusão de outras partes do mundo, valida-se a inspiração em formas culturais localizadas na trajetória das culturas expressivas negras na diáspora" (TORRES, 2005, p. 6). O título da canção dos Racionais – "Periferia é periferia (em qualquer lugar)" –, em forma de palavra de ordem, dá nome a um processo de contínua identificação tanto com as expressões da música negra internacional, quanto com as trajetórias de luta dos diversos movimentos negros, que termina por reverberar no cotidiano. De forma semelhante a outros movimentos musicais ao redor do mundo, esse processo de reinvenção étnica operado pelo rap brasileiro busca revelar um "modo distinto de negritude vivida" (GILROY, 2001, p. 173), mais combativo, contrapondo-se à imagem artificial de um país sem preconceito racial.

Além disso, ao se apropriarem de um conjunto de práticas culturais de origem internacional – recontextualizando-as e inserindo elementos de sua realidade específica –, os jovens de diversas partes do país desenvolvem um estilo próprio, a partir do qual resgatam a tradição da cultura negra no Brasil e reivindicam uma identidade positiva, posicionando-se contra o preconceito vigente[2]. A etnografia de Júnia Torres dá conta desse processo:

> *Através do discurso etnicizado do hip hop, percebemos que tais formas estariam sendo desestigmatizadas, valorizadas e mesmo*

> *revitalizadas. Combinadas às formas culturais estrangeiras, desterritorializadas pelo encurtamento das distâncias definidoras do mundo contemporâneo – vão criando hibridações e novos acontecimentos para a diversidade cultural (TORRES, 2005, p. 9).*

Glória Diógenes (1997, 2008) em seus estudos sobre as gangues e galeras ligadas ao movimento hip hop em Fortaleza, reivindica que a cultura hip hop "expressa um novo modo de movimentação da juventude no espaço urbano e produz uma nova semiótica do poder e da hierarquização nesse espaço" (DIÓGENES, 1997, p. 117). À cidade compartimentada, que hierarquiza zonas de riqueza e pobreza, opõe-se uma reivindicação do fluxo, das novas ocupações do espaço.

Outro aspecto fundamental desse processo são as relações entre a cultura hip hop e a organização comunitária nas periferias. Como aponta Heloísa Buarque de Holanda, o movimento hip hop adquire, no Brasil, características locais bastante específicas, resultando em "novas formas de organização comunitária e intervenção por meio da procura de novos sentidos e efeitos para a produção e para o consumo culturais" (BUARQUE DE HOLANDA, p. 1). Com o tempo, os próprios rappers, DJs, grafiteiros, b.boys e b.girls passam a se nomear como parte de um movimento e articulam uma série de ações comunitárias, como saraus literários, grupos de discussão, oficinas com os mais variados formatos, atividades esportivas etc. Essa transformação histórica é reconhecida pela academia, que passa a usar termos como movimento social (Fochi, 2007) e prática educativa (Andrade, 1999) para definir a cultura hip hop.

Notas

[1] Junia Torres é autora de uma dissertação de mestrado sobre o movimento hip hop brasileiro, e é também uma das diretoras de Aqui favela, o rap representa, um dos filmes de nosso corpus.

[2] Essa reinterpretação da experiência histórica dos negros no Brasil, aliada a uma recuperação da tradição musical da cultura negra, pode ser percebida tanto em clássicos do rap nacional (como na letra de "Negro limitado" (1993) e na bela regravação de "Jorge da Capadócia" (1997), dos Racionais MCs) quanto em produções recentes da nova safra de MCs paulistanos, como "Tambor" (2008), de Kamau, ou "Mariô", de Criolo (2011).

6. A contraparte das narrativas hegemônicas

Um dos traços centrais das narrativas sobre a singularidade da cultura hip hop brasileira – e um dos principais argumentos em torno de sua potência política – diz respeito à intervenção do discurso do movimento hip hop na esfera pública, posicionando-se contrariamente às representações hegemônicas sobre a experiência social nas periferias do país. Pesquisas acadêmicas, estudos militantes e as próprias letras de rap coincidem no diagnóstico de um confronto entre relatos sobre a experiência periférica, em que a cultura hip hop é vista como instauradora do dissenso em uma paisagem discursiva marcada por processos de homogeneização e de estigmatização. Para além da organização comunitária e de suas reverberações entre as juventudes, o hip hop também tem sido pensado como um lugar forte para a emergência de novos sujeitos políticos na esfera pública brasileira, a partir da redemocratização do país.

Liv Sovik (2000), George Yúdice (2008) e Micael Herschmann (1997, 2000) convergem na constatação de que a cultura hip hop dá a ver, de forma pioneira no debate público brasileiro, a existência de uma política de contestação da identidade nacional a partir das margens. Como lembra Glória Diógenes, ainda na década de oitenta os novos movimentos sociais brasileiros "tiveram como eixo mobilizador não apenas a demanda por bens de consumo coletivo, mas também, fundamentalmente, reclamaram o

direito à diferença" (DIÓGENES, 2008, p. 99). Nesse contexto, a juventude do país tem uma atuação importantíssima, sobretudo no campo da produção cultural. Ao entrarmos nos anos noventa, Micael Herschmann aponta:

> *Assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou pelo menos se colocam em tensão) às representações e modelos, que tinham até bem pouco tempo uma grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro, as quais afirmavam que todas as raças e classes sociais conviviam num clima de razoável harmonia (HERSCHMANN, 1997, p. 54).*

Quando a cultura hip hop emerge com força no cenário nacional, em meados da década, essa reivindicação da diferença adquire cores próprias. Por vezes, essas imagens assumem as formas do desengano e da violência, expondo de forma contundente a fratura social. A forma nasce associada a uma visão de mundo "subalterna e frequentemente subversiva" (ARAÚJO; COUTINHO, 2008, p. 212): em várias letras dos Racionais MCs[1] ou no gangsta rap de grupos como Facção Central e Realidade Cruel, a violência impregna as bases e as rimas, dando a ver essa alteridade de maneira radical. Em sua reflexão sobre a produção dos Racionais, Liv Sovik aponta:

> *Certo é que, neste momento de globalização e homogeneização, os Racionais MCs põem em cena um sujeito negro excluído. Procuram passar ao largo da intercambiabilidade e homogeneização do espetáculo televisivo e, paradoxalmente, trazem à tona, no domínio do gosto musical hegemônico, uma nova constelação no caleidoscópio do discurso identitário brasileiro (SOVIK, 2000, p. 254-255).*

Aos consensos identitários que escamoteiam os conflitos, impõe-se uma outra partilha dos territórios sociais, em que a reivindicação da

igualdade e a afirmação da diferença convivem na instauração de uma perspectiva dissensual. Nesse contexto, como se pode imaginar, a mídia massiva adquire um papel fundamental. Como apontam os estudos de Micael Herschmann (1997, 2000) no campo da comunicação, as relações entre a cultura hip hop e o território midiático hegemônico sempre foram conflituosas. Em primeiro lugar, porque os adeptos dessas práticas culturais frequentemente foram – e são – encaixados em narrativas estigmatizantes, que circulavam – e circulam – amplamente em jornais de grande circulação, no rádio, na televisão etc[2].

Um exemplo significativo da permanência do estigma relacionado ao hip hop pode ser encontrado no estudo de Micael Herschmann e Tatiana Galvão (2008) sobre a cobertura midiática de um show dos Racionais na Virada Cultural, realizado em São Paulo em 2007. Na ocasião, o grupo que se apresentava no centro da cidade recebeu ordem de prisão ainda no palco, por "incitar a violência através das músicas" (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008, p. 201), o que ocasionou uma forte reação do público e resultou em um violento confronto entre a polícia e os fãs presentes. Os títulos das matérias nos grandes jornais no dia seguinte ("Virada Cultural se transforma em campo de batalha no centro de SP", "Show dos Racionais termina em quebra-quebra e confronto entre plateia e polícia", "Centro vira palco de guerra em show de rap da Virada Cultural") traduzem o acontecimento em termos bastante preconceituosos, que incitam uma sensação de pânico moral e, no dizer dos autores, "conduzem o leitor a certa linha de raciocínio que em geral demoniza esse universo cultural" (HERSCHMANN; GALVÃO, 2008, p. 202).

As reportagens da mídia de massa – que são acompanhadas de fotografias que remetem inevitavelmente ao caos e ao descontrole do público presente – aderem ao discurso oficial da polícia (que atribui

o conflito à incitação dos Racionais e responsabiliza textualmente os fãs pelo ocorrido) e desconsideram inteiramente fatores como a desorganização por parte dos responsáveis pelo evento, a ausência de regulação sobre o consumo de garrafas de vidro e a expressiva truculência policial, que apenas aparece em narrativas minoritárias sobre o conflito[3].

Mais do que representar uma atuação isolada dos veículos de mídia, no entanto, essas estratégias revelam um estigma que persiste historicamente na sociedade brasileira: os jovens moradores de periferia – que constituem a maioria dos fãs de hip hop – são, frequentemente, considerados pelas narrativas hegemônicas como potenciais criminosos. Há uma clara adesão às perspectivas que conectam – de antemão – os sujeitos habitantes de determinados espaços sociais a certo tipo de comportamento moral, que homogeneíza as experiências possíveis na cidade e reitera as divisões existentes no cotidiano.

Os discursos estigmatizantes sobre a periferia e seus habitantes sempre exerceram um papel importante na retórica do rap brasileiro, e seguem constituindo um ponto de referência a partir do qual se formula um discurso de crítica e de desconstrução das imagens do espetáculo midiático.

Como indicam os estudos de Micael Herschmann (Herschmann, 1997, 2000; Herschmann & Bentes, 2002; Herschmann & Galvão, 2008), ao mesmo tempo em que o discurso midiático hegemônico tende a "reificar a condição de marginalidade do grupo" (Herschmann & Galvão, 2008, p. 197), cristalizando uma vez mais o trinômio pobreza-juventude-criminalidade, a cultura hip hop tem conseguido formular um contradiscurso (Herschmann & Bentes, 2002) e esboçar o traçado de novas fronteiras socioculturais. No dizer dos autores, a cultura hip hop

traz "um novo discurso de rebeldia e potência, decisivo na mobilização e sedução das camadas juvenis" (Herschmann & Bentes, 2002, p. 1).

No caso do rap, esse deslocamento das fronteiras não acontece apenas em relação aos temas ou às realidades convocadas pelas letras – que trazem à tona a face de um país inteiramente ignorado por outros gêneros musicais –, mas diz respeito à própria forma das canções: em um tecido sonoro povoado por estruturas melódicas, timbres, expressões e maneiras de cantar muito peculiares, o rap desestabiliza o repertório musical dominante. Seja nos gestos de mixagem entre um cancioneiro afro-brasileiro tradicional e moderno e outras matrizes melódicas globais, no uso constante de ruídos urbanos dos mais diversos, na abertura de outras possibilidades para a língua portuguesa a partir da referência ao léxico cotidiano das periferias, na invenção de novas formas de canto – em que as nuances próprias da fala adquirem um papel central – ou na inscrição de tonalidades vocais bastante inusuais – como a gravidade de Mano Brown ou Eduardo, do Facção Central –, o que está em jogo é uma intensa reconfiguração dos territórios hegemônicos da música brasileira.

É importante sempre notar, no entanto, que um contradiscurso pode também ser povoado por nuances e contradições internas. Uma das principais rachaduras no discurso do movimento hip hop diz respeito às suas próprias hierarquias retóricas e práticas, que reforçam, muitas vezes, divisões injustas existentes na sociedade. Muito embora as narrativas militantes não enfatizem esses paradoxos, é possível perceber, no interior do movimento, um forte gesto – ainda que minoritário – de contestação à profunda homofobia presente nas letras de alguns grupos, ou à restrição da presença das vozes femininas na cultura hip hop. As relações de gênero constituem um problema central nesse universo, uma vez que a percepção do hip hop como uma "cultura

masculina" (SOUZA; ZANETTI, 2009) é fortemente presente na cena, fazendo com que as mulheres tenham de desenvolver estratégias singulares de sobrevivência. Ainda que essas reivindicações dissensuais não apareçam publicamente com frequência, é fundamental reconhecer que, longe de constituir um território coeso e pacificado, a cultura hip hop brasileira também é plena de disputas de sentido.

Do mesmo modo, o confronto com a mídia de massa tem também suas nuances próprias. Ao longo dos anos, enquanto alguns dos principais porta-vozes simplesmente viravam as costas para o espetáculo midiático[4], em outros setores crescia a compreensão de que a mobilização dos sujeitos nas periferias poderia crescer exponencialmente a partir dos espaços de visibilidade proporcionados pelos media. No dizer de Herschmann,

> *Apesar de (...) atestar que muitas vezes o outro que emerge nos meios de comunicação de massa é demonizado/criminalizado, é preciso ressaltar também o poder de convocação e de agendamento da mídia e a possível emergência do outro na polissemia dos relatos/enunciados veiculados (atribuídos pelo receptor ou pelo emissor), ou seja, as possíveis 'frestas' abertas, através das quais emergem as diferenças, as 'fissuras sociais' que muitas vezes tomam conta do debate político-intelectual (HERSCHMANN, 1997, p. 62).*

É preciso notar também que, com a consolidação histórica desse universo de práticas artísticas, a cultura hip hop adquire uma visibilidade e uma amplitude significativas, e passa a circular massivamente nas mídias. Alguns artistas brasileiros de rap, como MV Bill – e, mais recentemente, jovens como Emicida ou Criolo –, adquirem uma presença constante nas telas e nas páginas, e passam a povoar intensamente o cotidiano de milhões de pessoas em todo o país.

Numa análise retrospectiva, o que se pode perceber é que, desde os anos noventa, a cultura hip hop tem vivenciado a alternância constante – ou mesmo a simultaneidade – de processos de estigmatização e de glamourização na cena midiática. Ao mesmo tempo em que, a cada dia, conquista novos e significativos espaços de visibilidade – sobretudo por meio da atuação de lideranças importantes, que destituem os tradicionais mediadores da cultura e assumem uma fala autônoma sobre a periferia –, o hip hop continua a ser frequentemente identificado com as narrativas da criminalidade e da violência nas periferias urbanas.

Notas

[1] Em faixas como "Hey Boy", "Pânico na Zona Sul" e, sobretudo, na obra-prima "Capítulo IV, versículo III".

[2] Como indicam tanto os estudos acadêmicos (Herschmann, 1997, 2000; Herschmann & Bentes, 2002; Herschmann & Galvão, 2008; Andrade & Coutinho, 2008) quanto as análises realizadas pelos militantes (Buzo, 2010).

[3] Em uma matéria do Observatório da Imprensa (trecho citado parcialmente em Herscmann & Galvão, 2008), lemos uma outra versão da história: "Quando a Força Tática chegou (noticiado como sendo a tropa de choque pela maioria dos veículos), poucas pessoas se encontravam na região da Praça da Sé. Havia somente alguns jornalistas e populares. Apesar da relativa calmaria, a Força Tática adentrou a Praça da Sé de armas em punho e já atirando balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. Foram em direção ao público, que já se encontrava descendo a Rua 15 de Novembro. Conforme constatado e registrado pela repórter fotográfica Mastrangelo Reino, alguns policiais utilizaram pedaços de pau para agredir a população". Bragion, Eric Renan e Gonzalez, Diana. "Virada Cultural: retrato de uma sociedade dividida". Observatório da Imprensa. 18 de maio de 2007. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/retrato_de_uma_sociedade_dividida. Acesso em 11 de janeiro de 2015.

[4] Um célebre verso dos Racionais diz: "seu comercial de TV não me engana/eu não preciso de status nem fama". Fiéis a essa postura, os integrantes do grupo liderado por Mano Brown se recusaram constantemente, durante toda a década de noventa – o auge do seu sucesso –, a se apresentar em programas de televisão.

7. A cena contemporânea

Como em nenhuma outra época, o cenário contemporâneo da cultura hip hop no Brasil é amplo e multifacetado: são incontáveis os coletivos artísticos, as iniciativas de organização, as ações comunitárias e os veículos de comunicação; mas também é complexa a multiplicidade de variantes discursivas, de apostas estéticas, de sentidos mobilizados. Qualquer tentativa de cartografia da cena contemporânea se torna uma tarefa árdua: se é inegável que os principais vetores da cultura hip hop continuam ativos, há também muitos outros novos acontecimentos em jogo. Se tomarmos como parâmetro a produção de rap, veremos que, já há algum tempo, a figura do rap comprometido com um discurso crítico sobre a periferia não é o único modelo a seguir: há desde artistas com uma produção mais afeita ao entretenimento pop, passando por grupos que se dedicam ao rap gospel até novos nomes que se voltam para a mistura com outros gêneros musicais.

Além disso, o hip hop no Brasil contemporâneo constitui não apenas um conjunto delimitado de práticas artísticas, mas toda uma trama de sociabilidade, produção e fruição estética. Essa rede articula as diferentes artes com suas especificidades, mas também seus dispositivos ou suportes de circulação, os atores sociais que se engajam em sua fruição, os lugares onde essas práticas acontecem, bem como as formas interacionais e as possibilidades estéticas singulares dessa cultura.

Por outro lado, as redes de sociabilidade tecidas no interior da cultura se ampliaram imensamente a partir da evolução das tecnologias da comunicação – sobretudo no que se refere à Internet e aos telefones celulares multimídia. As interações cotidianas se prolongam nas telas dos computadores e celulares, ao mesmo tempo em que se fortalecem situações de co-presença no bairro ou na cidade: seja nas rodas casuais de break ou de rima que acontecem cotidianamente e que reúnem pequenos grupos de jovens nas metrópoles brasileiras; seja nos encontros das equipes de dançarinos, rappers, DJs e grafiteiros; seja nos grandes eventos que celebram todos os elementos da cultura e reúnem semanalmente milhares de jovens – como o Duelo de MCs, em Belo Horizonte; a Batalha do Real, no Rio de Janeiro; ou a Rinha dos MCs, em São Paulo –, a cultura hip hop segue viva nas telas e nas ruas.

Nesse contexto, a produção de imagens sobre esse universo já é uma realidade corriqueira: nos videoclipes realizados pelos diversos grupos, nos milhares de sites e blogs que proliferam na rede, nas aparições esporádicas dos novos artistas na mídia ou nos programas de televisão que se dirigem ao público da cultura hip hop, há uma produção imagética intensa e difusa, que nos convoca a pensar sobre a natureza do cinema documentário na paisagem audiovisual contemporânea.

No tempo de ***Cineastas e Imagens do Povo***, de Jean-Claude Bernardet (publicado originalmente em 1985), era possível identificar no gesto do cineasta que se punha a realizar imagens do "outro popular" um movimento de descoberta (em muitos casos, quase inaugural): em grande medida, o povo brasileiro passava a existir para o mundo da imagem a partir dos filmes, e nisso residia parte significativa do encanto e da importância desses documentários. No tempo de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), no tempo de *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

ou mesmo no tempo de *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), a invisibilidade do outro popular – ou dos outros populares – era tão avassaladora, a névoa que nos separava desses sujeitos era tão espessa, que a própria existência do povo brasileiro em imagens era uma virtude incontornável dos filmes (quando não sua responsabilidade).

Em seu pequeno histórico das representações audiovisuais dos segmentos populares brasileiros, Esther Hamburger (2005) nos lembra que, nos anos 1970 e 1980 – quando a televisão se tornou o veículo de comunicação onipresente no território nacional –, tanto os cenários da pobreza quanto os pobres "estiveram sintomaticamente ausentes da telinha" (HAMBURGER, 2005, p. 198). Seja na atmosfera glamourosa das telenovelas da época ou no oficialismo dos telejornais, o certo é que as imagens de bairros pobres e de seus habitantes praticamente não tinham lugar na esfera de visibilidade pública. Os documentários analisados por Bernardet – de resto, tão diferentes entre si – formavam, em conjunto, uma espécie de reduto comum (e quase exclusivo) para o aparecimento das imagens do povo.

A partir de meados da década de 90, essa situação começa a mudar radicalmente. Diferentes pesquisadores coincidem no diagnóstico do rompimento dessa invisibilidade e do aparecimento, cada vez mais intenso, de lugares e sujeitos periféricos no universo audiovisual brasileiro, tanto na televisão (Hamburger, 2005, França, 2006) quanto no cinema (Prysthon, 2004, Guimarães, 2005). No campo do documentário, o gesto de Eduardo Coutinho em filmes como *Boca de Lixo* (1992), *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001) tornou-se uma referência central para um conjunto significativo de realizadores. Isso sem contar as múltiplas iniciativas de produção audiovisual comunitária que se espalharam pelo país durante as últimas décadas (Alvarenga, 2004).

Se antes o problema era a invisibilidade, hoje um dos principais desafios pra o cinema documentário é justamente o cenário oposto: a aparição do outro popular tornou-se um veio central do espetáculo contemporâneo, num contexto de alta visibilidade. No tempo de *L.A.P.A* e *Aqui favela, o rap representa*, filmar o mundo do "outro popular" é filmar um mundo em que a imagem de si já tem lugar há muito tempo e em todo lugar.

A intensa produção de videoclipes, desde os anos 1990, oferece um manancial extremamente diverso de imagens, que vão desde as imitações das figuras de ostentação que circulam no rap estadunidense (comentadas por Black Alien em uma sequência de *L.A.P.A*) até produções estética e politicamente vigorosas, como *Diário de um detento* (Maurício Eça, 1997), dos Racionais MCs – que, por meio de uma intensa articulação entre imagens de arquivo, encenações da vida na prisão e a performance de Mano Brown, constrói uma visada crítica sobre o massacre do Carandiru –, ou *Traficando informação* (Kátia Lund e Breno Silveira, 1998), *Soldado do morro* (Roberto de Oliveira e Celso Athayde, 2000) e *O soldado que fica* (Toddy Ivon, 2012), todos de MV Bill, que oferecem um contraponto aos cartões-postais cariocas a partir de crônicas do cotidiano na favela.

Algumas dessas produções alcançam o centro da visibilidade televisiva – sendo intensamente veiculadas e premiadas em espaços como o Video Music Brasil, da MTV –, no mesmo movimento em que, de forma algo paradoxal, constroem imagens dissonantes em relação às narrativas irradiadas pelo espetáculo midiático e incluem os próprios veículos de comunicação como alvo de seu discurso crítico.

A polêmica em torno do videoclipe da canção *Isso aqui é uma guerra* (Dino Dragone, 2000), do Facção Central – proibido logo após as primeiras exibições na MTV, sob a alegação de "apologia ao crime" – oferece índices

valiosos da importância exercida por essa produção no debate público. À época, a proibição do clipe disparou uma cruzada de condenação pública contra o grupo, que ganhou as telas dos canais de televisão e as páginas dos principais jornais do país e expressou, uma vez mais, a coexistência entre processos de estigmatização e de glamourização do hip hop no seio da visibilidade midiática, na mesma medida em que revelava as tensões e os embates em torno das narrativas sobre a periferia. No ano seguinte, as três primeiras faixas do disco *A marcha fúnebre prossegue* (2001), que representa o retorno do Facção Central após a crise, constituem uma visada contundente sobre o debate. Na Introdução, diversas falas incriminatórias de jornalistas e apresentadores de televisão da época são fragmentadas e justapostas a uma base percussiva e melódica grave, que reconstitui o clima de perseguição ao grupo. Na faixa seguinte, "Dia comum", o rapper Eduardo descreve pacientemente os pormenores de mais um assassinato de um jovem da favela cometido por um policial. Na terceira faixa, "A guerra não vai acabar", a resposta crítica do grupo à condenação midiática: às estatísticas incontestáveis da escalada de violência nos bairros pobres do país, adiciona-se o refrão: "pode censurar, me prender, me matar / não é assim, promotor, que a guerra vai acabar".

No que tange às figurações do hip hop no cinema, ainda que um mapeamento minucioso se transforme em uma tarefa árdua (muitos filmes não chegam aos festivais mais conhecidos nem ao mercado tradicional, ou são de difícil acesso após as poucas exibições em sala), é possível traçar um pequeno e frágil panorama[1]. De saída, é importante notar que os sinais de uma presença mais contundente do hip hop em filmes brasileiros só começam a aparecer no início dos anos 2000. No terreno da ficção, a performance de Sabotage em *O Invasor* (Beto Brant, 2002), bem como a incidência do rap na trilha sonora do filme são um marco importante na visibilidade da cultura hip hop.

Durante a primeira década do século XXI, a realização de filmes – em sua maioria, documentários – que têm as diversas facetas do hip hop brasileiro como tema central se torna uma experiência intensa e difusa, que se espalha pelo território nacional, engaja múltiplos sujeitos e resulta em diversas obras, de curta e longa-metragem. Entre os filmes de maior repercussão – além daqueles que constituem o nosso corpus –, é possível citar trabalhos como O Rap *do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000), que traça um paralelo entre as trajetórias de Helinho, um assassino "justiceiro" que vive em uma penitenciária e responde por cerca de 70 homicídios, e Garnizé, um jovem que cresceu no mesmo ambiente – o município de Camaragibe, no Grande Recife – e se tornou líder do Faces do Subúrbio, um dos grupos de rap mais importantes do país; *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2004), que acompanha os caminhos de três rappers moradores de bairros da Zona Norte carioca – Macarrão, Toghum e Combatente –, divididos entre o trabalho cotidiano e o sonho de uma carreira musical; e *Universo Paralelo* (Maurício Eça e Tereza Eça, 2004), que retrata a dura realidade da Zona Sul de São Paulo e encontra no movimento hip hop um contraponto à violência cotidiana.

Para além desses filmes mais prestigiados[2] e que percorreram um caminho de exibição mais tradicional para o cinema independente, há também uma importante produção que acontece e circula às margens desses canais. Filmes como a ficção *Profissão MC* (Alessandro Buzo e Toni Nogueira, 2009) e os documentários de longa-metragem *É Tudo Nosso!* (Toni C., 2007) e *Nos Tempos da São Bento* (Guilherme Botelho, 2010) são distribuídos em espaços destinados ao hip hop em São Paulo e circulam predominantemente entre fãs e militantes. *Profissão MC* (realizado de forma totalmente independente dos financiamentos estatais) encena dois caminhos possíveis para um jovem da periferia – interpretado pelo

rapper Criolo Doido –, dividido entre uma trajetória fracassada no tráfico de drogas e a difícil carreira musical; *É tudo nosso!* conta com cerca de três horas de entrevistas com integrantes da cultura hip hop no Brasil e em outras partes do mundo; *Nos Tempos da São Bento* se aproxima da memória coletiva dos primeiros anos do hip hop em São Paulo, por meio dos depoimentos de participantes daquela cena original.

As obras de curta e média metragem são inúmeras – exibidas nos cinemas ou em espaços comunitários, expostas a um público mais amplo ou distribuídas entre os fãs –, e um recenseamento exaustivo desses filmes exigiria um trabalho que foge ao escopo deste livro. É interessante notar, contudo, como a produção se expande geograficamente ao longo da década: ainda que os estados do Rio e de São Paulo respondam pelo grosso da produção em torno do hip hop, é possível encontrar trabalhos como Hip hop *Com Dendê* (Fabíola Aquino Coelho, 2005), realizado na Bahia; *Bh Tem* Hip hop (Maurício PC e Júnia Torres, 2008), produzido em Minas Gerais; Rap – *O Canto da Ceilândia* (Adirley Queirós, 2005)[3], filmado na periferia do Distrito Federal, entre muitos outros.

Nessa miríade de narrativas cinematográficas, a variação das figuras do hip hop é bastante intensa. Ora há uma aposta na cultura como válvula de escape a uma possível trajetória no crime (*O* Rap *do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas, Profissão MC*), em conexão com um dos argumentos mais presentes no discurso militante; ora uma imersão nas trajetórias dos grupos (Hip hop *Com Dendê*, Rap – *O Canto da Ceilândia*), que busca ressaltar a especificidade das cenas locais; ora uma tentativa de figurar uma memória coletiva (*Nos Tempos da São Bento, É Tudo Nosso!*), concebida em sua dimensão histórica mais ampla.

Há ainda momentos em que se deseja acompanhar de perto a trajetória de alguns personagens (*L.A.P.A, Fala Tu*), que buscam encontrar maneiras de sobreviver na cena artística; ou outros em que se busca traçar um desenho nuançado do discurso do movimento (*Aqui favela, o rap representa*), em um percurso pelos lugares onde se fabrica a experiência do hip hop. Os procedimentos vão de uma aposta predominante nas entrevistas e nos depoimentos à figuração das performances dos sujeitos filmados. Os resultados estéticos variam da ingenuidade à consciência expressiva, da reprodução de clichês largamente explorados à invenção de possibilidades singulares.

E se elegemos para a análise apenas dois desses filmes em torno do hip hop, é por acreditar que a intensa variação das formas sensíveis que habita essas escrituras – em uma proliferação de escolhas estéticas, modos de engajamento do espectador, potências e dilemas políticos – possui amplitude e diversidade suficientes para compor o escopo da investigação que delineamos em nosso problema de pesquisa. A heterogeneidade de *Aqui favela, o rap representa* e *L.A.P.A* configura um vasto campo de possibilidades, que o trabalho analítico buscará explorar com atenção e profundidade.

Diante desse amplo conjunto de imagens e de todo um mundo de narrativas historicamente constituídas – e em tensão – no universo do hip hop, um documentário parece ter como condição primeira e tarefa fundamental a fabricação de um gesto próprio em meio a uma miríade de outras representações. Algumas questões, de saída, apresentam-se como essenciais aos filmes: como não ser apenas um receptáculo para os discursos e imagens já constituídos? Como problematizar a experiência do espectador, constantemente exposto a esse vasto mundo de narrativas?

Notas

[1] Infelizmente, a ausência de bancos de dados acessíveis e abrangentes (que incluam os filmes realizados sem financiamento público ou que não estrearam comercialmente, por exemplo) nos impôs um trabalho de pesquisa bastante fragmentado, que teve de contar com as fontes mais diversas: de menções em artigos científicos apresentados em congressos a perambulações por estabelecimentos especializados em hip hop no centro de São Paulo (como as lojas de discos da Galeria do Rock ou a livraria Suburbano Convicto, dirigida por Alessandro Buzo). Nessa busca intermitente e pouco organizada, foi possível encontrar alguns filmes – e ter acesso a alguns dos DVDs –, mas é bastante provável que existam outros, não citados aqui.

[2] O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas foi exibido no Festival de Veneza; Fala Tu foi à Berlinale e ao festival de Roterdã, além de ter recebido os prêmios de Melhor Documentário pelo Júri Popular e de Melhor Diretor no Festival do Rio; Universo Paralelo integrou a programação do festival É Tudo Verdade.

[3] Rap – O Canto da Ceilândia foi exibido em alguns dos festivais mais importantes do país (Festival de Brasília, Mostra de Cinema de Tiradentes, É tudo verdade). Em Brasília, recebeu os prêmios de Melhor Curta pelo Júri Popular e pelo Júri Oficial. No É tudo verdade, recebeu o prêmio Aquisição do Canal Brasil.

PARTE 2 O DEVIR POLÍTICO DO DOCUMENTÁRIO

A justificativa para o esforço desenvolvido no capítulo anterior reside no fato de que, ao se aproximar do universo do hip hop, os filmes se acercam também desse terreno sinuoso e complexo, pavimentado de outras representações. Mas o que pode um filme, diante desse emaranhado de narrativas já constituídas? As palavras de Jean-Louis Comolli são esclarecedoras:

> *Na profusão das 'realidades', quer dizer, das narrativas que se cruzam, se superpõem, se combinam, concorrem entre si, se combatem, o cinema vem puxar o fio de uma narrativa suplementar que se junta às outras e que se eleva do fundo das narrativas já presentes, que se extrai, que se subtrai delas (COMOLLI, 2008, p. 100).*

Ao se embrenhar em uma realidade já constituída por uma série de narrativas em conflito, os filmes podem fazer "com que as representações sociais passem pelas grades da escritura" (COMOLLI, 2008, p. 99), e têm a chance de problematizá-las e produzir deslocamentos em relação a elas. Nesse sentido, as possibilidades políticas dos filmes devem ser procuradas na análise de elementos propriamente fílmicos – em nosso caso, *mise-en-scène* e montagem –, que constituem, a um só tempo, maneiras específicas de incidir sobre essas outras cenas e figuras singulares da relação com o espectador.

Será preciso, no decorrer deste capítulo, estabelecer algumas distinções no sentido de esclarecer nossa perspectiva de análise e torná-la operatória. Sabemos bem que o debate sobre a relação entre o cinema e a política, embora disperso e pouco sistematizado, tem uma longa história no campo da teoria e da crítica cinematográficas. Diante dessa discussão, estamos longe de encontrar uma solução conceitual simples – o que nos obriga à tarefa de construir uma visada teórico-metodológica própria, baseada em algumas escolhas conceituais (em detrimento de outras, possíveis[1]).

Notas

[1] No artigo "Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise", escrito em parceria com César Guimarães e publicado na revista Galáxia, discutimos mais profundamente as razões de nossa recusa a perspectivas como as dos Estudos Culturais ou do Multiculturalismo. Cf. GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011.

8. Políticas da forma cinematográfica

Recorrendo ao legado de algumas tradições do pensamento cinematográfico do século XX, seria possível encontrar articulações conceituais e proposições analíticas que constituem, em conjunto, uma visada teórica fundamental sobre as relações entre cinema e política. Seja nos estudos pioneiros de Eisenstein e Vertov na União Soviética dos anos 1920, nos manifestos que acompanharam os cinemas novos do "Terceiro Mundo" – textos como a "Eztetyka da fome" glauberiana ou "Cine y Revolución", de Julio García Espinosa – ou, principalmente, nos a*nnées rouges* da revista *Cahiers du Cinéma* pós-1968, essas relações ganham nuances muito férteis, na medida em que a especificidade da escritura cinematográfica – em suas modulações próprias – passa a ser considerada como o lugar por excelência da fabricação de um gesto político.

Ainda que nosso propósito não seja o de traçar um panorama exaustivo dessas teorias, acreditamos que o resgate de algumas contribuições é uma tarefa fundamental para a construção da abordagem teórico-metodológica que buscamos ensaiar aqui. Embora reconheçamos a riqueza das múltiplas abordagens do problema que atravessaram o século, buscamos recuperar, de modo mais específico, a perspectiva dos *Cahiers du Cinéma* de fins dos anos 1960, por entender que essa empreitada crítica – que se estendeu por vários anos e produziu frutos

muito valiosos – constituiu uma visada verdadeiramente programática, destinada a pensar a política como assunto maior do cinema.

Na medida em que essa geração recuperou vigorosamente a tradição soviética e se nutriu – de forma bastante fecunda – das abordagens postuladas pelos cineastas "terceiro-mundistas" (que, à época, exerciam grande influência sobre os *Cahiers*) acreditamos que uma imersão em tais escritos pode ser um caminho produtivo para pensar essa maneira de encarar a politicidade da escritura cinematográfica. Nos textos de alguns críticos da revista – entre os quais se destacam os de Jean-Pierre Oudart, Pascal Bonitzer, Jean Narboni, Jean-Louis Comolli e Serge Daney –, bem como nos artigos coletivos e nos editoriais do período, é possível identificar uma trajetória crítica rigorosa e frutífera, que pode nos oferecer um horizonte fecundo de possibilidades teóricas e metodológicas para pensar a relação que funda nosso interesse de pesquisa.

Nos anos imediatamente posteriores a 1968, os *Cahiers* viveram um momento de sua história que é conhecido pelo viés assumidamente militante dos textos e da atividade crítica como um todo. De certa maneira, esses jovens críticos franceses não estavam sozinhos: no dizer da teórica argentina Ana Amado, "nas décadas de sessenta e setenta, entender a politização do cinema a partir de seus vínculos mais ou menos diretos com a ideia ou a prática da revolução foi uma atitude comum das juventudes de quase todo o mundo" (AMADO, 2009, p. 21)[1]. Em cineastas e teóricos latino-americanos como Glauber Rocha (1965), Fernando Solanas e Octavio Getino (1969) ou Julio García Espinosa (1969, 1971), é possível identificar indícios dessa atitude.

O célebre manifesto dos argentinos do Grupo Cine Liberación – "Hacia un tercer cine", publicado em outubro de 1969 – expressa a conexão

necessária entre o cinema e a revolução que pairava sobre o debate intelectual na América Latina daquela década: "Uma situação histórica nova para um homem novo nascendo através da luta anti-imperialista demandavam também uma atitude nova e revolucionária aos cineastas de nossos países" (SOLANAS; GETINO, 1988, p. 30)[2]. Essa crença na necessidade de conectar a produção artística à prática militante é também o que anima o argumento de "Cine y revolución", do cubano Julio García Espinosa: "Um cineasta moderno, no momento em que descobre suas grandes possibilidades como artista, também se descobre como militante, em todos os níveis da vida" (ESPINOSA, 1971, p. 193)[3].

No que tange aos *Cahiers*, o percurso em direção a essa vinculação entre o cinema e a política teve particularidades importantes, bem como reverberações teóricas profundas. Como aponta a análise histórica de Antoine de Baecque (2010, pp. 362-409), esse trajeto de politização da revista é progressivo e acontece desde meados da década, sob a pena de Jacques Rivette e dos jovens críticos anteriormente mencionados, reunidos inicialmente em torno de sua figura de editor. Em um contexto em que se misturam as novas referências teóricas advindas da esquerda intelectual, a eclosão dos cinemas novos mundo afora e as batalhas contra o governo gaullista – que se expressam tanto na resistência à censura de *A religiosa*, de Rivette, em 1966, quanto na mobilização contra a demissão de Henri Langlois (diretor da Cinemateca Francesa) em março de 1968 –, o que está em jogo é a transformação de toda uma cultura cinéfila e de seus parâmetros fundamentais de apreciação dos filmes.

No terreno conceitual, o "período vermelho" da revista significou o ambicioso projeto de elaborar uma perspectiva radicalmente crítica sobre a escritura fílmica, considerada em suas relações com uma estrutura social marcada pelos processos de dominação capitalista. Segundo Ana Amado,

"como corolário do clima de renovação, que no cinema se manifestou no reconhecimento de novas 'autorias', movimentos e poéticas, nessa década se gestou e se aprofundou a aliança, crescentemente radical, entre cinema, política, ideologia e militância" (AMADO, 2009, p. 22)[4]. À época, vários dos críticos elegeram como pedra de toque de suas preocupações justamente as implicações políticas dos filmes analisados, rompendo com os princípios do *auteurism* vigente em períodos anteriores.

O interesse não era mais o de constituir uma *política dos autores*, que selecionaria os cineastas mais relevantes em nome de uma cinefilia encantada com a beleza da produção hollywoodiana clássica: durante boa parte dos anos 1960 – quando a batuta de Rivette ainda comandava os trabalhos – e, especialmente, no pós-68 – com o decisivo engajamento militante de uma nova geração de críticos –, a tarefa crítica consistia em reinterpretar toda a história do cinema a partir de outros parâmetros e de pensar uma nova política da escritura cinematográfica, considerada em suas relações com a ideologia. Como escreve Nick Browne, organizador de uma coletânea de textos da época, "a denúncia resolutamente marxista da função e do efeito da ideologia burguesa foi projetada como crítica e reescrita da história, da teoria e da crítica de cinema" (BROWNE, 1985, p. 1)[5].

Nesse movimento, referências caras à revista, como a fenomenologia baziniana – que inspirou muitos dos críticos-cineastas da *nouvelle vague* –, tiveram de ser reconsideradas, e outras tradições de pensamento cinematográfico (como os filmes e os escritos de Eisenstein e de outros teóricos e cineastas soviéticos dos anos 1920) foram crescentemente invocadas. Além disso, tanto os acontecimentos históricos de uma França efervescente quanto a paisagem intelectual dos anos sessenta influenciaram profundamente as escolhas conceituais e analíticas dos diferentes autores. Refletindo sobre o percurso das afinidades teóricas

da revista durante a década, de Baecque lembra que os *Cahiers* foram "fortemente marcados pelo estruturalismo, semiologia, psicanálise, depois pelo marxismo, ao longo de todos os anos 1960" (DE BAECQUE, 2010, p. 367). Perto da virada para os anos 1970, essas referências se faziam ainda mais presentes.

Foi imersa nesse contexto histórico-intelectual e sob essas influências teóricas que os *Cahiers* formularam um verdadeiro projeto crítico sem precedentes na história da reflexão sobre o cinema. Como aponta Nick Browne, a dialética entre representação e ideologia passa ao primeiro plano da teoria e da análise, e as questões colocadas ao cinema passam a ser tratadas como questões eminentemente políticas. O principal inimigo a ser combatido é a figura da ideologia dominante, expressa no aparato burguês do cinema e encarnada na instituição da representação clássica. Nas palavras do autor, "uma vez que sua perspectiva é a da transformação das estruturas existentes, o projeto dos *Cahiers* é definido como uma política, não uma poética, da representação" (BROWNE, 1985, p. 2)[6].

Para nossos propósitos, a contribuição mais importante das proposições dos *Cahiers* no período pós-1968 diz respeito à reflexão sobre as implicações políticas da forma cinematográfica. Influenciados pelo engajamento militante dos jovens cineastas do terceiro mundo, esses autores rejeitam o formalismo dos "jovens turcos" da geração anterior e afirmam que "cada cinema, cada cineasta, cada filme deve ser mergulhado em seu contexto político, social, estratégico" (DE BAECQUE, 2010, p. 378).

Se uma das defesas glauberianas do Cinema Novo consistia na valorização do fato de que esse cinema "narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome" e fez com que o que "antes era escrito como denúncia social" passasse "a ser discutido como

problema político" (ROCHA, 2004, p. 65), os críticos dos novos *Cahiers* faziam coro a esse engajamento na realidade sócio-histórica e rejeitavam a abordagem clássica da cinefilia francesa – que se preocupava quase que exclusivamente com a beleza e a originalidade da *mise-en-scène*, descolada de suas implicações ideológicas e sociais.

No entanto, tanto a crítica ao ilusionismo da representação clássica (baseada, principalmente, numa rejeição à figura hegemônica do campo/contracampo e à montagem como sutura) quanto a defesa dos filmes advindos dos novos cinemas internacionais são realizadas nos termos de uma política da *forma* cinematográfica: a representação é concebida como *escritura*[7] e a textualidade dos filmes é visada em detalhe, em suas relações com os processos culturais e ideológicos mais amplos. Nesse sentido, se é inegável que os *Cahiers* partilham o desejo de religar o cinema às práticas sociais e expandir o olhar em direção ao mundo, é preciso também compreender como esse projeto enfatiza, sobretudo, a "materialidade do processo de significação" (BROWNE, 1985, p. 11)[8] que se encarna nas escolhas estéticas dos diferentes cineastas e filmes e em suas relações com o espectador. Nas palavras de Ana Amado, "a politicidade de um filme começou a ser rastreada em suas dobras narrativas e figurativas – sua *mise-en-scène*, seus personagens, suas peripécias – e no pacto que, em seu conjunto, estabelecia com os espectadores" (AMADO, 2009, p. 22)[9].

Uma questão perpassa vários autores e textos, e é tematizada explicitamente no artigo-manifesto *Cinéma/idéologie/critique*, escrito pelos então editores da revista, Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, em outubro de 1969. Tendo em vista que a grande maioria dos filmes é produzida e distribuída no interior da economia capitalista e dentro da ideologia dominante, torna-se fundamental perguntar sempre: quais filmes "se contentam em ser atravessados por essa ideologia, em ser

o seu lugar de passagem, sua mediação transparente, sua linguagem escolhida"? E quais são aqueles que, ao contrário, "tentam operar um retorno e uma reflexão, interceder *sobre* ela, fazê-la visível revelando seus mecanismos: bloqueando-os" (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 12)[10]? O conceito de ideologia torna-se fundamental, ao mesmo tempo denotando a perspectiva marxista-leninista dos escritos e erigindo-se em critério de avaliação dos filmes.

No referido texto, Comolli e Narboni estabelecem uma distinção clara entre diferentes categorias de filmes, considerados em sua relação com o campo ideológico dominante. Para a discussão que buscamos realizar aqui, interessa reter a noção de que o ataque à ideologia defendido pelos *Cahiers* não acontece apenas no plano dos "significados", mas, principalmente, naquele dos "significantes" (termos emprestados do estruturalismo de Roland Barthes, autor que frequentava continuamente as páginas da revista nessa época). No dizer de Serge Daney, uma tarefa fundamental desse projeto crítico era a de encontrar os meios teóricos de discernir, a cada vez, "a relação particular, específica, que cada filme constrói entre o enunciado e a enunciação" (DANEY, 1974, p. 40)[11]. Não basta, portanto, que um filme se dirija explicitamente a um tema considerado político: é necessário contrariar os modos hegemônicos de representação da realidade; é preciso que a forma cinematográfica assuma a tarefa de operar contra a ideologia dominante, inventando outras possibilidades estéticas e propondo outras figuras de espectador.

Entre os cineastas-teóricos da América Latina, essa questão adquire uma aguda importância. Em uma carta a Alfredo Guevara, Glauber enuncia uma frase que poderia ser subscrita por vários de seus companheiros de geração: "E, para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, nosso cinema deve ser revolucionário do ponto de vista

político e poético, ou seja, temos que apresentar ideias novas com uma linguagem nova" (ROCHA, 1967, *apud* AVELLAR, 1995, p. 10)[12]. O cinema deve se aproximar da realidade social dos países latino-americanos, mas deve atuar igualmente na invenção de formas estéticas: desvincular-se dos códigos cinematográficos hegemônicos é, no campo do cinema, enfrentar a situação de colonização estética e política.

Era preciso, urgentemente, "romper com o cinema dos ternos recém-engomados, das mulheres bem penteadas", como defendia Fernando Birri (*apud* AVELLAR, 1995, p. 22). Em um contexto no qual se misturam os rumos do cinema e os destinos do continente, García Espinosa propõe que "não pode existir um movimento revolucionário que subordine sua iniciativa às contradições burguesas, assim como não pode existir um cinema revolucionário que dependa, ou que dialogue com a boa consciência burguesa" (ESPINOSA, 1971, p. 194)[13] . Se uma nova sociedade só se edifica a partir de novas bases ideológicas, um cinema político só pode se construir a partir de novos fundamentos estéticos. É novamente Glauber quem sintetiza o debate:

> *Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores, artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome da intenção política progressista. Isso é traição que não admito, porque acredito que o fenômeno político, o fenômeno social, só ganham sua importância artística quando expressos através de uma obra de arte que seja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz: "para novas ideias, novas formas". Não há outra saída (ROCHA, 2004, p. 170).*

É seguindo essa trilha conceitual que os *Cahiers* rejeitarão, expressamente, tanto o cinema comercial hollywoodiano quanto os filmes de Costa-Gavras e Bernard Paul, que, apesar de possuírem um conteúdo explicitamente político, "não operam de fato nenhuma verdadeira crítica ao sistema ideológico no qual estão inseridos, porque incontestavelmente adotam sem questionamento sua linguagem e seus modos de figuração" (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 13)[14]. É o mesmo movimento que os fará defender tanto o cinema diretamente político de Jean-Marie Straub, Glauber Rocha e Robert Kramer (que atuam fortemente tanto no nível dos significados quanto no dos significantes) quanto alguns filmes de Jerry Lewis e Ingmar Bergman, que rejeitam a ideologia a contrapelo (sem conteúdo político manifesto, mas com uma práxis crítica operada por meio da forma).

Em um texto de 1970, "Film/politique (2): *L'Aveu*: 15 propositions", Comolli estabelece uma espécie de carta de intenções da revista, e esclarece que a defesa de filmes como *Sob o Signo do Escorpião*, dos Irmãos Taviani, ou de *Eros + Massacre*, de Yoshishige Yoshida, justifica-se porque esses filmes carregam, em sua materialidade mesma, *"um trabalho escritural que, enquanto tal, constitui um trabalho político"* (COMOLLI, 1970, p. 48)[15]. A coerência do argumento é encontrada na análise oposta de *A Confissão*, de Costa-Gavras (filme supostamente "anti-stalinista", bastante apreciado pela crítica francesa à época da escrita do texto), cuja forma cinematográfica, segundo a análise de Comolli, pode ser reduzida totalmente à "transmissão-recepção de sua 'mensagem política'" (COMOLLI, 1970, p. 48)[16]. Para o autor, ao não questionar o modo dominante de representação, baseado em uma ideologia do visível, o filme de Costa-Gavras não se afasta de uma programação do olhar do espectador, inteiramente controlado pela *mise-en-scène* e ocupando não o lugar de um leitor efetivo, mas de um cúmplice de uma mensagem clara e acessível.

Em uma definição lapidar, Comolli resume boa parte das propostas críticas dos *Cahiers* daquele período: "na relação filme/política, a ausência no campo 'filme' é uma ausência (e a mesma ausência) no campo 'política" (COMOLLI, 1970, p. 50)[17]. Refletindo sobre as aspirações da época em um texto publicado em 1974, Serge Daney afirmaria que se tratava, então, de "colocar o sinal de igual entre o critério estético e o critério político" (DANEY, 1974, p. 39)[18]. Tanto nas definições teóricas quanto em sua encarnação na análise dos filmes, é possível identificar um horizonte crítico bastante valioso, que vem ao encontro, em muitos aspectos, da perspectiva que tentamos construir.

Contudo, nosso elogio ao projeto dos Cahiers não deve obscurecer alguns impasses teóricos importantes, que colocam desafios a uma filiação estrita a esses estudos. O primeiro deles reside em uma noção de política demasiado ambígua, tratada ora como uma propriedade inescapável dos filmes – "*todo filme é político*, na medida em que é determinado pela ideologia" (COMOLLI; NARBONI, 1969, p. 12)[19] –, ora como uma virtude de alguns deles, como nos casos mencionados acima. Essa oscilação, que perpassa diversos textos, faz com que seja problemático definir quais seriam os termos da politicidade dos diferentes filmes.

É importante notar também que alguns aspectos da abordagem dos *Cahiers* foram criticados – ou, pelo menos, postos em perspectiva – pelos próprios teóricos da época (sobretudo Comolli e Daney), em suas obras posteriores[20]. Em um texto bem recente, Comolli e Narboni observam: "Os erros, o dogmatismo, as cegueiras, os impasses da crença politista ou maoísta que foram nossos, seguem o sendo e ainda ficaram por analisar e meditar" (COMOLLI; NARBONI, 2011, p. 373). Os autores apontam também outros desafios daqueles anos: "aridez da língua política, isolamento e uma crescente vertigem na fuga em direção à

própria armadilha" (COMOLLI; NARBONI, 2011, p. 373). Ainda que seus frutos estejam entre as maiores contribuições ao pensamento sobre o cinema no século XX, é necessário reconhecer que esses escritos, muitas vezes, foram marcados por uma adesão excessivamente peremptória às certezas ideológicas da época – o que, em alguns casos, impôs dificuldades a uma abordagem mais diversa e plural dos filmes.

Já havia, naquele tempo, críticas importantes à perspectiva dos *Cahiers*, elaboradas principalmente no âmbito da revista *Positif*[21]. Em um número publicado em fevereiro de 1970, intitulado "La politique" – e dedicado inteiramente ao tema – Louis Seguin escreve um editorial em que analisa o panorama da crítica cinematográfica francesa naquele momento, com um interesse particular por sua vinculação às questões políticas que permeavam os debates. No texto, ele ataca fortemente alguns eixos da empreitada dos *Cahiers*, por considerá-la, entre outros aspectos, pouco comprometida com a prática cinematográfica real. O autor critica vigorosamente o "voluntarismo orgulhoso do pensamento puro" e chega a dizer que os escritores dos *Cahiers*, longe de atingir o rigor político que professavam, transformavam-se em "novos Eleatas da crítica" (SEGUIN, 1970, p. 7)[22].

A condenação em bloco de alguns filmes – que, em certos momentos, constituiu uma generalização abusiva, pouco nuançada –, bem como o desinteresse pelo cinema militante – que vivia um momento muito profícuo na França daquele período – podem ser apontados como alguns dos limites da perspectiva dos *Cahiers*. Para nossos propósitos, evitar algumas dessas armadilhas é uma tarefa importante. Além disso, o rigor extremo da cinefilia dos *Cahiers* – centrada em alguns avatares do cinema moderno – poderia nos conduzir ao abandono precoce dos filmes de nosso *corpus*, deixando de lado os problemas inerentes a essas obras e fazendo com que negligenciássemos alguns matizes relevantes dessas produções.

Como nos lembra Ana Amado, o vínculo entre o cinema e a política teve uma virada decisiva a partir dos anos oitenta, com a emergência de novas problemáticas no campo cultural, solicitando novas posições intelectuais e artísticas. A autora identifica ainda, na contemporaneidade, o surgimento de novos procedimentos formais, que conduzem a uma "redefinição do estatuto do político nos filmes" (AMADO, 2009, p. 24)[23]. Em suma, a complexidade da cena social contemporânea, bem como a diversidade do campo cinematográfico atual, exigiram a entrada em cena de novos conceitos e abordagens.

Nesse sentido, embora partilhemos de um pressuposto central dos *Cahiers* pós-1968 – o de que "uma leitura política do cinema tem de passar pela matéria imanente dos filmes", para citar as palavras do crítico de cinema português André Dias[24] –, não assumimos integralmente seu projeto crítico. Consideramos necessária tanto uma formulação de uma visada teórico-metodológica em termos conceituais mais atentos ao pensamento político de nossos dias, quanto uma atenção particular à especificidade da escritura documentária. Assim, em primeiro lugar, faremos uma incursão no repertório teórico de alguns autores – entre os quais se destaca Jacques Rancière – que, nas últimas décadas, vêm promovendo um deslocamento conceitual em torno da noção mesma de política, bem como de suas relações com os processos estéticos contemporâneos.

Notas

[1] Tradução nossa. No original: "En las décadas del sesenta y setenta, entender la politización del cine desde sus vínculos más o menos directos con la idea o la práctica de la revolución fue una actitud común de las juventudes de casi todo el mundo".

[2] Tradução nossa. No original: "Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países".

[3] Tradução nossa. No original: "Un cineasta moderno, en el mismo momento en que se descubra sus grandes posibilidades como artista, también se descubre como militante, a todos los niveles de la vida".

[4] Tradução nossa. No original: "Como corolario del clima de renovación que en el cine se manifestó en el reconocimiento de nuevas "autorías", movimientos y poéticas, en esta década se gestó y profundizó la alianza, crecientemente radical, entre cine, política, ideología y militancia".

[5] Tradução nossa. No original: "Its resolutely Marxist denunciation of the function and effect of bourgeois ideology was projected as the critique and rewriting of film history/theory/criticism".

[6] Tradução nossa. No original: "In so far as its perspective is the transformation of existing structures, the Cahiers project is defined as a politics, not a poetics, of representation".

[7] Como aponta Nick Browne, a noção de écriture é fundamental para os críticos dessa época. Em suas palavras, "representation as writing is for Cahiers the means for bringing to bear both psychoanalysis and ideological studies on the cinema. Through this key notion, Cahiers intend to address the complexity of determinations by which ideology is present within texts and to scrutinize textuality as a process of production of meaning" (BROWNE, 1985, p. 11).

[8] Tradução nossa. No original: "materiality of the signifying process".

[9] Tradução nossa. No original: "La politicidad de una película comenzó a rastrearse entonces en sus pliegues narrativos y figurativos –su puesta en escena, sus personajes, sus peripecias– y en el pacto que en su conjunto establecía con los espectadores".

[10] Tradução nossa. No original : "Il s'agit de savoir (...) s'ils se contentent d'être traversés tels quels par cette idéologie, d'en être le lieu de passage, la médiation transparente, le langage élu, ou bien s'ils tentent d'opérer un retour et une réflexion, d'intervenir sur elle, de la rendre visible en rendant visibles les mécanismes : en les bloquant". Grifos no original.

[11] Tradução nossa. No original : "le rapport particulier, spécifique, que chaque film entretient entre énoncé et énonciation".

[12] Tradução nossa. No original: "Y, para nosotros, latinos, que somos colonizados cultural y económicamente, nuestro cine debe ser revolucionario desde el punto de vista político y poético, o sea, tenemos que presentar ideas nuevas con un lenguaje nuevo".

[13] Tradução nossa. No original: "No puede existir un movimiento revolucionario que subordine su iniciativa a las contradicciones burguesas, como no puede existir un cine revolucionario que dependa, o que dialogue con la buena conciencia burguesa".

[14] Tradução nossa. No original: "n'opèrent en fait aucune véritable critique du système idéologique dans lequel ils sont pris, puisqu'ils en adoptent sans question le langage et les modes de figuration".

[15] Tradução nossa. No original: "un travail scriptural qui en tant que tel constitue un travail politique". Grifos no original.

[16] Tradução nossa. No original: "l'émission-réception de son 'message politique'".

[17] Tradução nossa. No original: "dans le rapport film/ politique, le manque dans le champ 'film' est manque (et le même) dans le champ 'politique'".

[18] Tradução nossa. No original: "Mettre le signe égal entre le critère esthétique et le critère politique".

[19] Tradução nossa. No original: "tout film est politique, dans la mesure où déterminé par l'idéologie".

[20] Comolli fará, já em Ver e poder, uma pequena – e velada – referência, de passagem, aos anées rouges: "Não há, portanto, apenas técnica e ideologia, estou bem posicionado para dizê-lo" (COMOLLI, 2008, p. 97).

[21] É importante notar que Positif era, à época, também uma revista de esquerda, especialmente preocupada com o cinema militante. Há muitas interseções entre as perspectivas das duas revistas, mas também há críticas vigorosas aos Cahiers.

[22] Tradução nossa. No original: "volontarisme orgueilleux de la pensée pure" e "nouvelles Eléates de la critique".

[23] Tradução nossa. No original: "redefinición del estatuto de lo político en los films".

[24] DIAS, André. "Papel ateia cinza: filmes perante W.G. Sebald". Belo Horizonte: Cine Humberto Mauro, 2010. (Comunicação oral).

9. Trânsitos contemporâneos: estética e política[1]

As contribuições de um conjunto de autores recentes indicam que os trânsitos intensos entre os campos da estética e da política formam um núcleo vital da filosofia contemporânea. Por um lado, alguns dos principais expoentes do pensamento político de nossos dias – entre eles Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Alain Badiou e Jean-Luc Nancy –, além de se dedicarem, frequentemente, à teoria das imagens (e, em especial, ao cinema), utilizam continuamente conceitos extraídos do campo da arte para pensar a política. Mais do que uma coincidência temática ou uma utilização pontual e excêntrica do vocabulário artístico em outro campo, o que esse duplo interesse revela é uma relação vital entre estética e política, que vem sendo teorizada de diferentes maneiras.

Por outro lado, importantes teóricos contemporâneos da imagem – como Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain e Jean-Luis Comolli – têm se preocupado, cada vez mais, com as implicações políticas da produção imagética atual. Suas intervenções mais recentes revelam um crescente – e bastante diversificado – interesse pelo estatuto político das imagens, muitas vezes tecendo diálogos com os autores supracitados. Estética e política, política e estética, compõem no pensamento contemporâneo um entre-lugar fecundo e vigoroso: espaço de cruzamentos, empréstimos conceituais de parte a parte, tensões criadoras entre os autores. No

horizonte de uns e de outros, a situação contemporânea: plena de conflitos, formas de dominação e formas de resistência (nas imagens e no mundo).

De saída, é preciso dizer que o pensamento que invocamos aqui é bastante distinto de grande parte das filosofias políticas mais influentes atualmente. Não apenas devido à centralidade que os processos estéticos adquirem entre esses autores (e que permanece como uma ausência significativa em outras tradições teóricas), mas por uma rejeição explícita a alguns dos pressupostos centrais de filósofos de inspiração habermasiana ou arendtiana (que exercem uma influência decisiva sobre a reflexão em torno da política no campo das ciências sociais atualmente). Nos casos de Jacques Rancière e Alain Badiou, há uma desvinculação reiterada da própria ideia de "filosofia política".

É nesse sentido que Badiou inicia seu *Compêndio de metapolítica* com uma afirmação radical: "uma exigência fundamental do pensamento contemporâneo é acabar com a 'filosofia política'" (BADIOU, 2009, p. 17)[1]. Convocando a obra de Hannah Arendt por meio de uma leitura contemporânea – a de Myriam Revault d'Allonnes –, o autor afirma que a filosofia política (principalmente em sua versão atual) é um programa destinado a definir a política como um dado invariante da experiência universal, e submeter seu pensamento ao registro da filosofia. Partindo dessa referência arendtiana, a crítica de Badiou é dirigida a uma tendência mais geral da filosofia política de nossos dias: a de reduzir o processo político real – subjetivo, militante, singular – à livre e contínua troca de opiniões no espaço público, em que a comunicabilidade é tomada como a essência da democracia. Numa análise que também se endereça – subrepticiamente – aos autores da chamada corrente deliberacionista, o autor ressalta que essa compreensão da política "abre caminho para uma doutrina do consenso, que é, por certo, a ideologia dominante dos

Estados parlamentares contemporâneos" (BADIOU, 2009, p. 23)[3]. A ideia da formação do *consenso* como âmago da política e da democracia – fundamental para essas outras perspectivas – será fortemente rejeitada tanto por Badiou quanto por Rancière.

Em chave semelhante, O *desentendimento* de Rancière nos diz que "o que se chama de 'filosofia política' poderia muito bem ser o conjunto das operações de pensamento pelas quais a filosofia tenta acabar com a política" (RANCIÈRE, 1996, p. 14). Retornando à tradição clássica, expressa nas obras de Platão e Aristóteles, o autor demonstra como a filosofia política é marcada por uma tentativa de substituir a política real – manifesta na prática da democracia ateniense – por uma gestão racional da pólis. Mas sua crítica é dirigida também às filosofias políticas contemporâneas, uma vez que estas, muitas vezes, parecem ignorar a singularidade das lutas políticas, submetendo-as ao julgamento filosófico – que, por sua vez, limita-se a legitimar as práticas consensuais dos Estados de democracia liberal.

O que está em jogo nesse pensamento é um movimento de redefinição da ideia mesma de política enquanto forma de experiência e de atividade humana. No centro desse movimento, está a proposição radical de uma desvinculação entre o pensamento da política e o pensamento do poder[4]. Nas palavras de Rancière – e em franca oposição à maioria das noções de política com as quais estamos acostumados a operar –, a política não é essa atividade contínua que inclui processos de agregação, consentimento, distribuição das funções e das hierarquias, organização dos poderes e sistemas de legitimação. Em suma, "a política não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder" (RANCIÈRE, 2004a, p. 37)[5]. A esses processos, o autor propõe dar o nome de "polícia", ou de "ordem policial".

Ao que reconhecemos comumente sob o nome de processos de governo ou de governança – isso que, em certas teorias, é chamado de política –, Rancière faz questão de reservar a denominação da *polícia*. Obviamente, não se trata de uma utilização hiperbólica de um significante destinado a nomear os agentes mais diretos da repressão estatal: na esteira de Michel Foucault (mas de forma não inteiramente foucaultiana, como veremos), a polícia, em Rancière, ganha um estatuto mais geral, e torna-se uma ordem sensível que dispõe corpos, constrói hierarquias, estabelece divisões. Se essa ordem certamente se vê refletida nos cassetetes e nos "caveirões", é igualmente certo que ela não se restringe a essas práticas de violência institucionalizada. Do mesmo modo, embora sua materialização se confunda com as práticas de governo, a ordem policial "depende tanto da suposta espontaneidade das relações sociais quanto da rigidez das funções do Estado" (RANCIÈRE, 1996, p. 42). O que a define não são os aparatos ou as ações estatais, mas uma sorte de lei implícita, de regra tácita do aparecer dos corpos em comunidade.

> *A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído (RANCIÈRE, 1996, p. 42).*

A polícia não é uma função social, mas sim uma "constituição simbólica do social"[6] (RANCIÈRE, 2004b, p. 240) que define formas de pertencimento – que, por sua vez, estão assentadas em modos perceptivos. Como se pode perceber, Rancière atribui à polícia (e também à política, como veremos) um sentido propriamente *estético*. É aí que reside grande parte da originalidade

de sua teoria, e do interesse central que ela adquire neste trabalho. À noção de polícia, o autor sobrepõe outro conceito, que terá uma maior amplitude explicativa e será fundamental em nossa pesquisa: trata-se da noção de *partilha do sensível*[7] (RANCIÈRE, 1995; 1996; 2003; 2004a; 2004b; 2005a; 2005b; 2011), trabalhada exaustivamente em diferentes textos a partir de meados dos anos 1990 e apropriada de maneiras muito diversas por inúmeros teóricos da política ao redor do mundo, e de forma ainda mais intensa nas reflexões de artistas e pesquisadores vinculados ao campo da estética. Entre as primeiras aparições do conceito, encontramos a definição presente no prefácio de *Políticas da Escrita*, conjunto de ensaios publicado exclusivamente no Brasil em 1995:

> *Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível (RANCIÈRE, 1995, p. 7-8).*

Na ideia de uma partilha do sensível, há uma ambiguidade de duplo nível. Em primeiro lugar, *partilha* significa, ao mesmo tempo, divisão em partes e constituição de um comum. Na variação das traduções do conceito – *reparto de lo sensible* (versão hispânica), *distribution of the sensible* (versão anglófona) –, a ambiguidade original flutua, ora acentuando a separação, ora o compartilhamento. No Brasil, a versão presente em *Políticas da*

Escrita foi substituída, no ano seguinte, por *divisão do sensível*, quando da tradução brasileira de *O desentendimento* (1996), e novamente retomada em sua forma mais ambivalente em *A partilha do sensível* (2005). Embora essas distintas utilizações respondam a contextos distintos e tonalidades específicas, é importante reter essa dupla natureza da partilha: nem acentuar em demasia a separação dos quinhões – sob o risco de perder de vista aquilo que, em uma ordem do visível e do dizível, é disposto como comum – nem deixar de lado o caráter marcadamente desigual e hierárquico de determinada configuração sensível.

No entanto, há ainda outro nível de ambiguidade, menos explícito e poucas vezes tematizado pelos diferentes autores. A noção de *sensível*, em Rancière, também oscila entre aquilo que é efetivamente percebido pelos sentidos – dimensão materialmente estética, presente em várias de suas análises – e outra noção, ainda mais crucial, que diz respeito à própria possibilidade de sentir ou perceber determinados fenômenos em comunidade. Como aponta Davide Panagia, o ponto de vista estético de Rancière demonstra "uma sensibilidade para as precondições perceptuais que fazem com que as subjetividades sejam ao mesmo tempo visíveis, audíveis e disponíveis para nossa atenção" (PANAGIA, 2010, p. 96)[8]. De um lado, portanto, há um "sistema de evidências sensíveis" (RANCIÈRE, 2005b, p. 15) que manifesta, ao mesmo tempo, a existência de um comum e das partes que o compõem. De outro, a partilha do sensível também "define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc." (RANCIÈRE, 2005b, p. 16).

Desse modo, as diversas configurações da vida social passam por uma distribuição dos corpos segundo suas ocupações e por uma validação daqueles que têm direito à fala e à visibilidade neste ou naquele espaço.

Essa espécie de cartografia estética é fundamental para Rancière, uma vez que a configuração sensível – implícita, mas perceptível – da ordem policial define modelos de participação, hierarquiza sujeitos e grupos, estabelece funções do espaço e dispõe temporalidades possíveis e impossíveis.

Confrontado com as ambiguidades e os eventuais problemas de interpretação do pensamento inaugurado em *La mésentente* (1995) e continuado em *Le partage du sensible* (2000), Rancière tem oferecido, em entrevistas, algumas possibilidades de se avançar na compreensão de seus pressupostos fundamentais. Em uma intervenção bem recente, o autor nos diz que a partilha do sensível não deve ser compreendida como "uma máquina ideológica ou uma regra disciplinária, fixando os indivíduos em seus lugares por um mecanismo de ilusão necessária ou por um controle do corpo" (RANCIÈRE, 2011, p. 242)[9]. Ao contrário, ela é o próprio jogo das relações entre o visível e o dizível, o pensável e o factível, no centro do qual "olhares operam, coisas são nomeadas, discursos são produzidos, ações são levadas a cabo" (RANCIÈRE, 2011, p. 242)[10]. Por um lado, é possível dizer que essa partilha é como um dado, uma lei tácita que define as possibilidades e capacidades de percepção e de pensamento numa comunidade. Por outro, contudo, essa ordem é constantemente desafiada e modificada, seja em espaços particulares, seja por meio de "acontecimentos que, rompendo com a lógica temporal ordinária, dispõem outras formas possíveis de experiência, outras maneiras possíveis de dar sentido a essas experiências" (RANCIÈRE, 2011, p. 242)[11].

É nesse sentido que, se a dominação opera através de uma "organização do visível, do dizível, do pensável e do possível" (RANCIÈRE, 2011, p. 240)[12], as formas de resistência ou de subjetivação política trabalharão sobre a mesma base (de natureza fundamentalmente estética). De acordo com esse pensamento, a singularidade da atividade política se

define por uma ruptura – sempre instável, sempre provisória – com a ordem policial que distribui ocupações e dispõe corpos em seus "devidos" lugares. Ela é primordialmente "o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas" (RANCIÈRE, 2005a, p. 2). Trata-se, inicialmente, de um litígio sobre o traçado que define a partilha do sensível.

Para Rancière, a política se distingue radicalmente dos processos de luta pelo poder ou de distribuição "democrática" do poder: ela é, justamente, a atividade que põe em causa os ordenamentos da sociedade, o acontecimento que "rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes" (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Ao não se definir pelo movimento cotidiano das atividades de governo e nem pelas disputas constantes em torno do aparato estatal, a política não tem uma existência necessária, nem permanente. Ao contrário, ela se institui, a cada vez, como um "acidente sempre provisório na história das formas de dominação" (RANCIÈRE, 2004b, p. 238)[13].

A política não é o jogo – pretensamente – democrático de nossos governos consensuais, nem reside na troca comunicativa cotidiana entre os sujeitos. De saída, portanto, é preciso refutar a ideia de que a política está em toda parte e acontece de maneira contínua e frequente. Faz-se necessário rejeitar a máxima segundo a qual "tudo é político" – divisa hegemônica no debate político contemporâneo –, em nome do reconhecimento de um processo raro, singular, acontecimental. Como aponta o trabalho de Paulina Tambakaki sobre Rancière, a política é "contestatória e iminente" (TAMBAKAKI, 2009, p. 103)[14]. No dizer de Badiou, ela se institui sempre "como circunstância ou singularidade, nunca como estrutura ou programa" (BADIOU, 2009, p. 90)[15].

É preciso definir bem, portanto, em que consistiria a ruptura radical que está no cerne da política. Como aponta a crítica enunciada por Tambakaki (2009), uma argumentação mais robusta nesse sentido permanece como um ponto nebuloso na proposta teórica do autor: "Embora Rancière exponha convincentemente a relação entre a democracia e o conflito, quando se trata de identificar as maneiras pelas quais esse conflito poderia ser colocado a serviço de propósitos democráticos, ele permanece em silêncio" (TAMBAKAKI, 2009, p. 109)[16]. Não obstante haja uma defesa sólida da política como ruptura, o autor não oferece muitos indícios de *quando* ou *como* o acontecimento político poderia se configurar.

É preciso apontar, ainda, o risco de que essa força contestatória da política seja capturada nos circuitos da "engrenagem democrática" (DEAN, 2011, p. 93)[17] que define nossas formas de governança atuais. Um dos principais limites da argumentação de Rancière consiste em dedicar pouca atenção às consequências efetivas do acontecimento político, à calmaria e à estabilidade que podem se seguir à irrupção da política no seio de uma comunidade. Embora haja um investimento vigoroso em uma redefinição conceitual da natureza da atividade política, sobra pouco espaço para o enfrentamento dos desafios contemporâneos que tanto dificultam o aparecimento contingencial do gesto político.

No entanto, ainda que reconheçamos a pertinência das críticas de Tambakaki (2009) e Dean (2011), é importante reter algumas definições que podem contribuir para nossos propósitos. Para Rancière, a política "não supõe simplesmente uma ruptura da distribuição 'normal' das posições entre aqueles que exercem um poder e aqueles que a ele se submetem, mas uma ruptura na ideia das disposições que tornam 'próprias' essas posições" (RANCIÈRE, 2004b, p. 229)[18]. Se a ordem policial define pertencimentos e divide a comunidade em grupos efetivos

– hierarquicamente situados – e não permite a existência de espaços vazios, a política é justamente o evento escandaloso que coloca em questão essa contagem estabelecida das partes.

A política existe como "um desvio em relação à evolução normal das coisas" (RANCIÈRE, 2004b, p. 238) e sua essência é a perturbação desse arranjo sensível instituído. Se a polícia é marcada por um recorte *consensual* do mundo comum, a política, ao contrário, é uma forma *dissensual* do agir humano, uma exceção às regras habituais de agrupamento e organização. Nas palavras de Jodi Dean, a política "desordena a aparência" (DEAN, 2011, p. 86)[19], fazendo com que um acontecimento dissensual intervenha no modo de aparição das coisas. Trata-se, de acordo com a autora, de "um embate não entre como as coisas são na realidade ou entre a realidade e a aparência, mas entre seus modos de aparência ou de representação" (DEAN, 2011, p. 86)[20]. A natureza estética do acontecimento político reside justamente nesse conflito entre modos de aparição, nessas intervenções e nesses desarranjos possíveis da constituição sensível do mundo. Ou ainda:

> *A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em introduzir novos sujeitos e objetos nela, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2004a, p. 38).*[21]

Desse modo, trata-se não apenas de uma transformação das forças em jogo, mas do conflito "em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes" (RANCIÈRE, 1996, p. 39-40). Quando há política, há uma reconfiguração não apenas das posições dos atores em disputa, mas da própria cena e de seus pressupostos fundamentais. Dito de outro modo, a atividade política

"desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho" (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Mas a vigorosa empreitada de redefinir a política a partir de sua natureza estética permite também a Rancière uma teorização que redimensiona fortemente o debate sobre o estatuto político da arte na contemporaneidade. Em sua obra recente, o autor tem insistido na ideia de que as condições e as possibilidades de uma arte política hoje devem ser pensadas em termos muito distintos daqueles privilegiados pelas discussões – que atravessaram o século XX – sobre a "politização da arte" ou sobre a "arte engajada". Para Rancière, a arte não deve ser considerada política "pelas mensagens e pelos sentimentos que ela transmite sobre a ordem do mundo", e nem "pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais" (RANCIÈRE, 2004a, p. 36). Em outras palavras, a arte não é política porque se dirige aos temas políticos do mundo e busca configurá-los esteticamente, de maneira mais ou menos conectada às lutas sociais.

A arte – ou as artes – nunca emprestam à política – ou às manobras da dominação – mais do que lhes podem emprestar, ou seja: "muito simplesmente, o que têm de comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível" (RANCIÈRE, 2005b, p. 26). Tanto a política quanto a arte se fundam sobre a produção de "rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (RANCIÈRE, 2005b, p. 59). Em seu *Malaise dans l'esthétique*, o autor nos diz que o que liga as práticas artísticas à questão do comum é a "constituição, ao mesmo tempo material e simbólica, de um certo espaço-tempo, de

uma suspensão em relação às formas ordinárias da experiência sensível" (RANCIÈRE, 2004a, p. 36)[22]. A arte tem a possibilidade de inventar espaços e tempos singulares e, com isso, constituir outras figuras de experiência e de comunidade – que deslocam as já existentes na ordem estabelecida do mundo. Um fragmento de *A partilha do sensível* define a relação – intrínseca, mas nunca necessária – entre a arte e a política no pensamento do autor, a partir do exemplo da literatura:

> *Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre os modos do ser, modos do fazer e modos do ser. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão (RANCIÈRE, 2005b, p. 60).*

Na política e nas imagens, trata-se de rasurar – ou de redesenhar – o mapa do sensível: de instituir outras temporalidades e outros traçados dos lugares nos quais se situam os indivíduos, de desviar os corpos de suas ocupações corriqueiras, de imaginar possibilidades inéditas de experiência, de transfigurar visibilidades e de inaugurar dizibilidades, de interrogar a consistência dos sujeitos coletivos, de sobrepor uma outra cena possível às cenas já dadas, de fazer escutar diferentemente as palavras e de modificar os vocabulários correntes, de montar diferentemente as partes e o todo, de alterar a decupagem habitual do mundo comum.

Notas

[1] Algumas das formulações desta seção aparecem, de forma bastante reduzida, no artigo "Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise", escrito em parceria com César Guimarães e publicado na revista Galáxia. Cf. GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011.

[2] Tradução nossa. No original: "una exigencia fundamental del pensamiento contemporáneo es acabar con la 'filosofía política'".

[3] Tradução nossa. No original: "abre camino a una doctrina del consenso, que es, por cierto, la ideología dominante de los Estados parlamentarios contemporáneos".

[4] Em uma conferência aberta oferecida em 10 de maio de 2012 na Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, Alain Badiou ressaltou a importância dessa desvinculação.

[5] Tradução nossa. No original: "la politique n'est pas l'exercice du pouvoir, ou la lutte pour le pouvoir".

[6] Tradução nossa. No original: "constitution symbolique du social".

[7] Em francês, *partage du sensible*.

[8] Tradução nossa. No original: "a sensibility to the perceptual preconditions that make subjectivities at once visible, audible and available to our attentions".

[9] Tradução nossa. No original: "the distribution of the sensible is not an ideological machine or the disciplinary rule, fixing individuals in their places by a mechanism of necessary illusion or a control of the body".

[10] Tradução nossa. No original: "gazes operate, things are named, discourses produced, actions undertaken".

[11] Tradução nossa. No original: "events that, breaking the ordinary temporal logic, deploy other forms of possible experience, other possible ways of giving sense to these experiences".

[12] Tradução nossa. No original: "an organization of the visible, the sayable, the thinkable and the possible".

[13] Tradução nossa. No original : "accident toujours provisoire dans l'histoire des formes de la domination".

[14] Tradução nossa. No original: "contestatory and imminent".

[15] Tradução nossa. No original: "como circunstancia o singularidad, y nunca como estructura o programa".

[16] Tradução nossa. No original: "Although Ranciere convincingly exposes the link between democracy and conflict, when it comes to identifying the ways in which this conflict could be put to the use of democratic purposes, he remains silent".

[17] Tradução nossa. No original: "democratic drive".

[18] Tradução nossa. No original: "ne suppose pas en effet simplement la rupture de la distribution 'normale' des positions entre celui qui exerce une puissance et celui qui la subit, mais une rupture dans l'idée des dispositions qui rendent 'propres' à ces positions".

[19] Tradução nossa. No original: "disorders appearance".

[20] Tradução nossa. No original: "a clash not between how things are in reality or between reality and appearance, but in their modes of appearance or representation".

[21] Tradução nossa. No original: "La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants".

[22] Tradução nossa. No original: "constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible".

10. Identidades e processos de subjetivação

Antes de avançar na construção de nossa visada teórico-metodológica sobre o documentário, contudo, consideramos necessário abrir um parêntese sobre um problema específico, que pode gerar uma possível má interpretação das proposições enunciadas. Quando Rancière chama atenção para o caráter político de aspectos como a introdução de novos sujeitos na comunidade, o ato de tornar visível o que não era visto ou o de fazer ouvir as vozes que não eram ouvidas, o autor acaba por esboçar alguns parâmetros facilmente apropriáveis por uma perspectiva que se dedica a atribuir ao cinema uma tarefa política que residiria em oferecer visibilidade às questões socialmente invisíveis e voz aos sujeitos marginalizados, concedendo-lhes uma espécie de controle sobre a representação.

Uma visada como essa, presente (entre outros) no trabalho de Esther Hamburger (2005), busca instituir como critério analítico da produção audiovisual contemporânea as *"diferentes formas de apropriação dos mecanismos de produção da representação"* (HAMBURGER, 2005, p. 208). Partindo do pressuposto de que a disputa pela visibilidade e pelo controle sobre as imagens de si é estratégica na contemporaneidade, a ideia aqui seria verificar, nos diferentes filmes, como se expressam – esteticamente – essas diferentes formas de apropriação por parte de

sujeitos marginalizados (por meio da atuação, da participação no roteiro, da criação da trilha sonora etc.).

Tal perspectiva, contudo, tende a escamotear o fato de que um pretenso controle sobre a representação não garante, *a priori*, absolutamente nada em termos de uma política da imagem cinematográfica. Em primeiro lugar, porque oferecer outras visibilidades ou outros espaços para a voz de sujeitos marginalizados pode significar, tão somente, uma intenção pró-fílmica. E, além disso, mesmo que esse controle sobre a representação se expresse nos filmes, nada garante que estes realmente produzam deslocamentos em relação aos modos dominantes de representação ou problematizem o lugar do espectador[1]: como demonstram uma série infindável de filmes exibidos cotidianamente na televisão ou em festivais de cinema Brasil afora, tal intenção pode ser apenas um selo de legitimidade para a construção de clichês – ainda que "de sinal trocado"[2] – e para a reificação de padrões narrativos hegemônicos. Como escreve César Guimarães:

> *Ainda que a visibilidade obtida por sujeitos sociais colocados à margem e submetidos sistematicamente à violência e à miséria, tenha inegável relevância quando confrontada às formas hegemônicas de representação produzidas pelos meios massivos de comunicação, parece-nos, entretanto, que a discussão em torno da "disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência" (Hamburger, 2005) pode acabar por sugerir um horizonte avaliativo limitador para a compreensão e a crítica do documentário, ainda mais quando este se vê colocado frente à urgência das questões políticas que o atravessam (GUIMARÃES, 2006, p. 39).*

O gesto político dos filmes que visamos aqui, portanto, não pode ser encontrado apenas no ato de dar visibilidade a grupos sociais marginalizados, nem tampouco na possibilidade de oferecer a sujeitos frequentemente estigmatizados a possibilidade de falar autonomamente sobre sua própria condição. Como aponta o mesmo Rancière, "a política ocupa-se do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (RANCIÈRE, 2005b, p. 17). Olhar, sujeito, fala, espaço, tempo: problemas para a política, problemas para o cinema. Somente o corpo-a-corpo com as imagens e os sons pode revelar em que medida os recursos expressivos inventados por cada filme produzem uma reconfiguração das visibilidades, um reposicionamento dos sujeitos, uma recolocação dos lugares ou uma relação diferencial com o tempo.

Trata-se de analisar as imagens e sons em sua "potência de contestação" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 144), certamente, mas uma contestação que não é apenas discursiva: não buscamos investigar apenas como os filmes confrontam o discurso hegemônico ao fazer avançar os discursos minoritários, mas perceber como eles se servem dos recursos expressivos próprios ao cinema para deslocar as relações entre visibilidades e invisibilidades, palavra e ruído, espaços e tempos – do filme e do mundo.

Do mesmo modo que é preciso evitar a atribuição apressada de um caráter político aos documentários que oferecem uma maior visibilidade a sujeitos marginalizados, faz-se necessário um cuidado analítico igualmente importante com a afirmação de identidades coletivas por meio dos filmes. Ao longo da história do cinema brasileiro – como demonstra belamente *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003) – muitos documentários, no afã de contestar as representações hegemônicas

de grupos à margem da sociedade, acabaram por circunscrever esses sujeitos em identidades demasiado homogêneas.

De saída, é preciso dizer que, para Rancière, a política não tem como pressuposto a existência de sujeitos coletivos de caráter identitário, que entrariam em disputa uns contra os outros no espaço público. Segundo o autor, "a política não pode se definir por nenhum sujeito preexistente" (RANCIÈRE, 2004b, p. 225), pois sua natureza, ao contrário, é a de instituir-se sempre por um modo de subjetivação singular. O "escândalo" da política é, justamente, o de ousar inventar, a cada vez, um processo de subjetivação política; de produzir um sujeito coletivo novo, uma coletividade singular, não prevista pela contagem da ordem policial. A política nunca opõe grupos já constituídos uns contra os outros, mas, ao contrário, ousa intervir – de forma polêmica – sobre a constituição mesma dos grupos.

É assim que autores tão diferentes como Rancière e Agamben chamam a atenção para um mesmo fato: o de que, na palavra *povo*, convivem simultaneamente duas instâncias contraditórias. Se é inegável que o povo enquanto totalidade da comunidade tornou-se a divisa fundamental das revoluções burguesas – e continua a animar as lutas contemporâneas –, é preciso reconhecer, com Agamben, que "qualquer interpretação sobre o significado político do termo *povo* tem de começar com o fato peculiar de que, nas línguas europeias modernas, esse termo sempre indica também os pobres, os desfavorecidos, os excluídos" (AGAMBEN, 2000, p. 28)[1]. A cada vez que surge na cena política, a palavra povo expressa uma oscilação dialética, ao abrigar dois polos opostos: o povo como o corpo político integral e o povo como um fragmento minoritário da comunidade.

Rancière verá, nessa ambiguidade fundamental, uma característica essencial da atividade política: a de que esta é sempre uma contagem polêmica das partes sociais, e que ela parte do pressuposto escandaloso da existência de uma "parcela dos sem parcela" que se constitui em sujeito político. Quando há política, há um processo de subjetivação política, que se define como "uma capacidade de produzir essas cenas polêmicas, essas cenas paradoxais que revelam a contradição de duas lógicas, ao colocar existências que são ao mesmo tempo inexistências ou inexistências que são ao mesmo tempo existências" (RANCIÈRE, 1996, p. 52). A divisa segundo a qual *uma das partes* da comunidade *não tem parte* (ou a ambiguidade semântica fundamental do povo, que é ao mesmo tempo *uma parte e o todo das partes*) nos indica que a atividade política não é aquela que afirma a diferença dos grupos sociais existentes, mas justamente uma colocação em litígio da consistência desses grupos.

Na mesma direção, Jean-Luc Nancy dirá, referindo-se à política, que "seu acontecimento poderia ser chamado de *tomada da palavra*" (NANCY, 2003, p. 172)[2]. A política se define sempre por uma enunciação polêmica, que institui uma subjetivação, e não apenas afirma uma identidade preexistente. Alain Badiou chamará esse acontecimento de *declaração*, e dirá que "uma declaração é o surgimento simultâneo de uma nominação da falha e de um ponto subjetivo anteriormente invisível, que é integralmente afirmativo" (BADIOU, 2009, p. 91)[3]. Enunciação polêmica, tomada da palavra, declaração instituinte: a atividade política começa sempre por um processo de subjetivação, e não parte de um sujeito já constituído como tal.

Um problema – e o mesmo problema – que vale para a política, vale também para o cinema: como expressam de forma precisa as análises realizadas por Jean-Claude Bernardet (2003), ao opor uma identidade

(positiva) a outra (negativa), muitos filmes documentários ao longo da história do cinema brasileiro acabaram por criar outras formas de opressão, negligenciando as possibilidades de emergência de singularidades quaisquer, não redutíveis à forma mesma da identidade.

Para Agamben (1993), a figura da singularidade não coincide nem com uma característica universal comum – ser homem e portar tais ou quais direitos, por exemplo – nem com uma particularidade individual ou coletiva – ser muçulmano, negro, comunista, ter estes ou aqueles caracteres individualizantes. Nos termos do autor, a singularidade qualquer "não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tão-pouco é simplesmente indeterminada; ela é determinada apenas através da sua relação com uma ideia, isto é, com a totalidade das suas possibilidades" (AGAMBEN, 1993, p. 53). A singularidade é justamente aquela que coloca em causa todas as reivindicações identitárias, uma vez que suspende a própria atribuição de características prévias aos sujeitos, possibilitando a convivência de uma multiplicidade de possíveis.

Desse modo, diante do traçado quase sempre unívoco das identidades operado pelas representações dominantes, a tarefa mais crítica – e política – do cinema documentário não parece ser a de oferecer identidades alternativas, mas, antes, a de borrar o traço, problematizá-lo, tornar cada vez mais e mais complexo o aparecimento dos sujeitos. Como aponta César Guimarães:

> *Ao contrário do que se pensa comumente, a tarefa – que se quer crítica – do documentário não é única e exclusivamente a de retirar os homens ordinários do domínio indiferenciado do qualquer um para fixá-los em uma particularidade determinada,*

> *mas pode também oferecer-lhes a chance de exibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irredutível a uma proposição ou a um conteúdo determinado (GUIMARÃES, 2006, p. 41).*

Para esse outro pensamento da política – e para esses outros filmes, ao menos em alguns momentos –, não se trata de reivindicar simplesmente uma identidade alternativa, mas de fazer emergir os múltiplos possíveis de uma existência singular. Trata-se de possibilitar o surgimento – em nosso caso, no filme – de singularidades quaisquer, não imediatamente conectadas aos predicados que (pretensamente) as identificam ou constituem a sua diferença. Com Jean-Luc Nancy (2003), leitor de Agamben, essa outra aposta da política parece ser a do "surgimento único e incomensurável de uma singularidade, de um sentido singular absoluto, não comensurável com nenhuma significação" (NANCY, 2003, p. 171)[4].

Problema político, problema de enquadramento, de *mise-en-scène*, de montagem. Paradoxalmente, é preciso tempo – no filme, traduzido, entre outros aspectos, na duração mesma dos planos – não para que o aparecer múltiplo dos corpos se converta em pertencimento e em afirmação da identidade; não para que a significância (NANCY, 2003, p. 175) se cristalize em significação, em sentido terminado e disponível, mas para que permaneça ainda como significância, como abertura do sentido e da relação com o espectador. Se "para estar à medida do mundo a escritura resiste ao recorte do mundo em mundos exclusivos" (NANCY, 2003, p. 176)[5], o gesto político da escritura fílmica parece ser justamente o da abertura de mundos dentro do mundo, ao fazer emergir as múltiplas possibilidades da singularidade qualquer.

Notas

[1] Um dos filmes analisados por Hamburger (2005) sob essa chave é *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Para uma interpretação alternativa do filme, que destaca justamente a reprodução dos clichês, cf. o célebre texto de Ivana Bentes sobre a "cosmética da fome" (BENTES, 2007).

[2] Devo a expressão "clichês de sinal trocado" à fotógrafa e pesquisadora Anna Karina Bartolomeu, integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência. Uma expressão semelhante ("clichê com sinal trocado") é utilizada por Teixeira Coelho em seus comentários sobre certa fotografia contemporânea – que privilegia a infelicidade e a miséria como temas quase exclusivos – no catálogo da exposição "Olhar e ser visto: a figura humana da renascença ao contemporâneo", que esteve em cartaz na Casa Fiat de Cultura, em Belo Horizonte, de 3 de maio a 3 de julho de 2011. O autor define esse clichê invertido da fotografia como "o novo hábito cultural considerado não raro como o novo imperativo moral e social" (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 86).

[1] Tradução nossa. No original: "Any interpretation of the political meaning of the term *people* ought to start from the peculiar fact that in modern European languages this term always indicates also the poor, the underprivileged, and the excluded". Grifos no original.

[2] Tradução nossa. No original: "su acontecimiento podría ser llamado *toma de la palabra*". Grifos no original.

[3] Tradução nossa. No original: "una declaración es el surgimiento simultáneo de una nominación de la falla y de un punto subjetivo anteriormente invisible, que es íntegramente afirmativo".

[4] Tradução nossa. No original: "surgimiento único e inconmensurable de una singularidad, de un sentido singular absoluto, no conmensurable con ninguna significación".

[5] Tradução nossa. No original: "para estar a la medida del mundo la escritura resiste el recorte del mundo en mundos exclusivos".

11. A intermitência política do documentário

Se é inequívoca a validade da contribuição de Rancière para uma teoria renovada sobre o estatuto político da arte, é bem mais difícil encontrar, em suas análises concretas, alguma sorte de demonstração ou de aplicação de seus axiomas teóricos mais fundamentais. Em suas análises no campo do cinema, dedicadas tanto a cineastas clássicos – Fritz Lang, Eisenstein –, passando pelos modernos – Godard, Straub-Huillet – e chegando aos contemporâneos – Pedro Costa, Béla Tarr –, Rancière parece dirigir-se, a cada vez, a problemas novos, suscitados pelos filmes e pela obra de cada diretor. Embora seja possível reconhecer, pelo menos em alguns desses textos (sobretudo naqueles dedicados a Godard[1] e a Costa[2]), uma preocupação central com a politicidade da escritura cinematográfica, o caminho a ser percorrido por alguém que deseja dialogar com suas proposições centrais permanece aberto – principalmente no que tange à especificidade do documentário.

Para utilizar as palavras de Guy Gauthier, é inegável que a oposição documentário/ficção detém uma espécie de "recorde" de persistência e amplitude nos debates que atravessam a história da crítica e da teoria cinematográficas (GAUTHIER, 2011, p. 11). Contudo, em nosso caso, se falamos em especificidade do documentário, não se trata de advogar uma distinção ontológica – no mais das vezes, ingenuamente baseada

em uma diferença entre matéria e pensamento, entre realidade e imagem – em relação ao regime da ficção, nem de empreender um esforço de diferenciação baseado em teorizações semióticas ou narratológicas. Trata-se de reconhecer, nos modos de fazer inventados pelo documentário, a existência de uma outra práxis, distinta (ao menos) da ficção mais hegemônica – mas também do telejornalismo –, que submete, de forma soberana, o mundo à regra do cálculo e da programação, afastando-se de sua aspereza radical.

Na esteira de Jean-Louis Comolli, Ruben Caixeta e César Guimarães defendem a distinção entre ficção e documentário baseada na exigência de uma abertura para o mundo e para o encontro com o outro:

> *Estar 'no mundo' antes de tudo: eis a proposta fenomenológica do documentário que se quer distinguir da ficção. E essa diferença não deve ser vista do ponto de vista substantivo da forma ou do conteúdo, da estrutura narrativa ou das operações retóricas, mas tem a ver com uma prática que faz da mise-en-scène um ato receptivo à presença e à figura do outro e que, em função disso, coloca para o espectador um compromisso com o mundo visto, imaginado, colocado em cena pelas pessoas filmadas (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 47).*

Para Cézar Migliorin, quando se trata do documentário, "para que haja filme é preciso que a cena se reconstitua, que o espectador seja transportado para a instabilidade do encontro entre sujeitos políticos, operando na polis e não apenas executando um roteiro" (MIGLIORIN, 2009, p. 245). Partindo do pressuposto de que encenação no documentário não é soberana – a *mise-en-scène* é, simultaneamente, mise-en-relation – e de que ela se caracteriza, no mais das vezes, por um encontro improvável com o outro,

torna-se necessário pensar que as figuras de espectador que emergem daí são fundamentalmente distintas do filme de ficção. Partilhamos da crença de que "a prática do cinema documentário, principalmente porque está em relação direta com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme, obriga a pensar a relação desses corpos, uma vez filmados, com os corpos dos espectadores" (COMOLLI, 2008, p. 30). Relação que é marcada por uma incontornável ambivalência:

> *Espectador do cinema documentário, encontro-me na ambivalência. Quero estar no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida (COMOLLI, 2008, p. 170-171).*

Essa instabilidade fundamental do espectador é acentuada pelo fato de que o que está em jogo nos filmes documentários é, principalmente, a certeza de que eles não são apenas uma "janela aberta para o mundo", segundo a conhecida fórmula de Bazin; esses filmes "são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda" (COMOLLI, 2008, p. 170). E se é dessa resistência das coisas vivas, dessa fricção com o mundo, dessa abertura ao risco do real, enfim, dessa incontornável fraqueza que o documentário retira suas forças, a posição de seu espectador não pode ser senão a de uma figura difícil, e que é sistematicamente contrariada pela escritura do filme. O que o documentário nos mostra, materialmente, a cada filme, é que não podemos ver nem ouvir tudo. Sua condição é a de nos dizer, a cada vez, que nossa relação com o mundo figurado pelo filme

não é de uma visibilidade soberana e luminosa; sua virtude é a de instalar-nos em plena experiência de nossos limites.

Desse modo, trata-se, fundamentalmente, de reconhecer que a *mise-en-scène* documentária – construída ao longo da história do cinema e materializada nos filmes –, nos apresenta problemas analíticos diferentes daqueles da ficção: é preciso interrogar diferentemente o documentário, considerando sua historicidade e atentando principalmente para seus modos próprios de convocação do espectador. Em nossas análises será, porventura, necessário remeter os filmes a certa historiografia do documentário brasileiro, no afã de compreender melhor a consistência de suas possíveis invenções políticas (que são, também, diferentes daquelas da ficção).

Na perspectiva que procuramos defender, a política desses filmes não poderia ser a constituição de uma arena pública e muito menos a luta pelo poder. Com Jean-Luc Nancy, apontamos que a política não é nem uma substância nem uma forma, senão, "em primeiro lugar, um gesto: o gesto mesmo de enlaçar e encadear, de cada um a cada um, enlaçando a cada vez unicidades (indivíduos, grupos, nações ou povos) que só têm a unidade do laço" (NANCY, 2003, p. 167)[3]. À análise, restaria a difícil tarefa de dizer em que consiste esse gesto ou esses gestos em cada um dos filmes; quais são as possibilidades e dilemas dessa constituição de laços; como o gesto político se materializa e se constitui nas escolhas estéticas de cada filme ou – mais propriamente – de cada sequência.

Em *Aqui favela* e *L.A.P.A*, não interessa apenas o modo como cada um dos filmes articula um discurso crítico sobre o hip hop, mas, principalmente, as formas encontradas por eles para intervir – material e simbolicamente – na distribuição das visibilidades e dizibilidades existentes na vida social: interessa-nos o que dizem os sujeitos filmados sobre sua própria

condição, mas buscamos investigar, sobremaneira, como a escritura dos filmes estabelece a relação entre o corpo e a voz; como cada um deles constrói conjuntos entre as diferentes experiências, pela via da montagem; como se constitui o enquadramento dos sujeitos filmados (o que se mostra, o que se esconde); como cada escritura se abre para a improbabilidade do encontro e da auto-*mise-en-scène*; como se constituem, enfim, diferentes experiências – mais ou menos potentes e problematizadoras – para o espectador.

Se, para o documentário, trata-se de "posicionar outras imagens, outras *mise-en-scènes* contra – ou em diálogo com – as *mise-en-scènes* institucionais ou midiáticas dominantes (COMOLLI, 2008, p. 151)", torna-se necessário nos perguntar em que medida as maneiras de ver e de dizer fabricadas por essas imagens e sons analisam, confirmam, rejeitam e procuram reconfigurar o visível e o dizível social.

Andréa França Martins (2003), ao comentar um conjunto de abordagens do cinema que ela chamou de "teorias contextualistas", coincide com alguns de nossos pressupostos. Para a autora, o problema dessas perspectivas é que, ao analisar obras das mais diversas, os estudos "fazem referência a uma totalidade que é dada anteriormente, de modo que a análise deve funcionar como um mecanismo que permite o reconhecimento de certos contextos histórico-sociais" (MARTINS, 2003, p. 93). São abordagens que tomam o texto cinematográfico como manifestação sintomática da realidade política, desconsiderando as possibilidades do próprio cinema de produzir espacialidades, temporalidades, formas de dizer e, no limite (acrescentaríamos nós), gestos políticos, com seus próprios meios expressivos.

A essa postura analítica, a autora contrapõe um modo de pensar o cinema que parte da experiência de "instalar-se no devir das imagens em

movimento" (MARTINS, 2003, p. 107). Quando tratamos de investigar as possibilidades políticas do cinema, é preciso que a análise parta do lugar do espectador e tome os filmes em sua materialidade sensível própria, não se atendo a reconhecer, neles, um contexto sociopolítico qualquer, apenas dado de antemão. No dizer da teórica francesa Nicole Brenez, "o cinema não é ilustrativo, mas tem seus próprios poderes figurativos" (BRENEZ, 2010, p. 70)[4].

Torna-se necessário, desse modo, avançar "um modo de debruçar-se sobre o cinema onde o filme é o próprio acontecimento, singular na sua materialidade sensível, modulada, e não um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede" (MARTINS, 2003, p. 113).

Nesse sentido, se queremos pensar o devir político do documentário, faz-se necessária uma atenção detida à forma dos filmes, já que a politização não está garantida *a priori*. Se o documentário se relaciona com as realidades para as quais dirige o olhar de distintas maneiras, partilhamos da opinião de Jean-Claude Bernardet de que "essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem" (BERNARDET, 2003, p. 6). Embora muitos estudos insistam em ignorar a especificidade cinematográfica quando se trata do documentário – e permaneçam mais interessados em reconhecer e tratar de temáticas sociopolíticas *através* dos filmes – é preciso insistir, como sintetiza Cézar Migliorin, que "o outro no documentário é um problema de montagem" (MIGLIORIN, 2009, p. 257). Problema de montagem e, simultaneamente, de *mise-en-scène*.

Mas se atentamos para a especificidade da escritura cinematográfica, nossa postura analítica precisa levar em conta, fundamentalmente, as características – e o estatuto político – de sua espectatorialidade particular. Nas palavras de Comolli, "eis porque o cinema é a mais política

de todas as artes: ele força e, às vezes, constrange o espectador a se incumbir – imaginariamente – de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela, e então elaborar sentido" (COMOLLI, 2008, p. 106). Ao instalar-nos no devir das imagens-movimento, solicitando diferentes formas de engajamento e produzindo, com seus recursos expressivos, diferentes experiências estéticas, o cinema confere ao lugar do espectador uma dimensão potencialmente política: se há, enquanto possibilidade, uma desestabilização da ordem sensível e uma reconfiguração dos espaços e dos tempos, esta tem de passar, impreterivelmente, pelos modos pelos quais cada filme mobiliza nosso olhar e nossa escuta, nosso pensamento e nosso desejo.

> *Que a questão que o trabalha seja aquela do destino do corpo do outro tal qual é filmado; que esse corpo filmado entre em um sistema de projeções em que nós próprios somos tomados como corpos e destinos, e que, no mesmo lance, entre no hipersistema de atribuições e de destinações sociais: eis o que coloca o cinema em um lugar político. Política é o que fabrica o vestígio e a relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador); política é a cena em que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo (é o motivo narrativo que prevalece no cinema); como é também política a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sala de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social (COMOLLI, 2008, p. 13).*

Se, como nos diz Marie-José Mondzain, "a imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham" (MONDZAIN, 2009, p. 30), e se "o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme" (COMOLLI, 2008, p. 97), torna-se

necessário atentar, na análise, para as figuras singulares da relação com o espectador que cada filme institui. Afinal de contas, "é somente o lugar do espectador construído pelo visível que pode fundar o julgamento" (MONDZAIN, 2003, p. 145), a crítica, a possibilidade de intervenção política do cinema.

Não se trata – é preciso dizê-lo – de verificar empiricamente as experiências dos espectadores individuais com as obras (operação, de resto, analiticamente impossível, não apenas devido à intensa variação dessas vivências estéticas particulares, mas também por conta da parte de inconsciência e de inefabilidade sempre implicada), mas de investigar, na análise da escritura cinematográfica, os modos pelos quais cada filme mobiliza nossos sentidos e solicita nosso engajamento, atentando especificamente para as possibilidades políticas inscritas nessa relação. Se a operação do cinema não tem apenas como condição necessária a pressuposição de um espectador diante do filme, mas propõe e inscreve determinadas figuras de espectador na escritura, é preciso ensaiar o desenho dessas diferentes figuras: tarefa sempre difícil, porém indispensável.

> *A análise cinematográfica deve postular uma relação entre a teoria do filme e o espectador comum de cinema, uma relação que é carregada de ambivalências afetivas e intelectuais, uma relação que se constrói a partir de uma passividade própria ao estado de fascínio diante da imagem, fascínio este que não pode ser separado das agitações corporais, da implicação do corpo, das sensações e dos afetos. Queremos dizer que a passividade, como extensão elaboração da análise, faz parte do movimento de passar de uma imagem para outra, de um movimento de fascínio que acompanha o prazer cinematográfico como lugar onde nos instalamos despreocupadamente em um devir (MARTINS, 2003, p. 108-109).*

Na esteira de uma tradição teórico-crítica que vai de André Bazin a Steven Shaviro – passando por Serge Daney – Andréa França Martins advoga por uma análise que considere fundamentalmente "o que pode o 'trabalho' sobre e com materiais sensíveis (luz, enquadramentos, movimentos de câmera, duração dos planos, elementos de cena) e, ainda, o que esse trabalho obtém do pensamento situado, corporal, afetado por essas imagens" (MARTINS, 2002, p. 63). Longe de todo excesso de distância analítica, trata-se de um interesse pela obra "como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, e cujo sentido - que implica também em intelecção de conteúdos e vontade ética - é um evento" (MARTINS, *idem*). Assim como ocorre com a atividade política, a experiência estética é um processo ao mesmo tempo intelectual e sensível, e possui um caráter fortemente acontecimental: embora não tenhamos a pretensão de descrever a experiência vivida por cada um dos que assistem ao filme, é imprescindível que nos coloquemos, enquanto analistas, na posição de espectadores, e que partamos desse ponto de vista.

Não negligenciamos o fato de que esse "lugar do espectador" consiste, certamente, em "uma construção histórica, relativa, dependente das forças econômicas e dos desafios ideológicos tanto quanto das performances tecnológicas" (COMOLLI, 2008, p. 12), mas postulamos também que esse lugar é intensamente variável: a cada filme – ou mesmo no interior de um mesmo filme, como veremos –, ele pode ser construído de diversas maneiras; pode suscitar diferentes modalidades de olhar e de escuta, e solicitar modos muito distintos de engajamento psíquico, sensorial, afetivo.

Atentar para essas distintas modalidades a partir de uma análise de diferentes movimentos da escritura fílmica será fundamental para nossa proposta. Considerar essa "estranha lógica do terceiro incluído"

(MONDZAIN, 2009, p. 26) é incluir na análise – de maneira fundante – a experiência do espectador. É reconhecer que, na imagem, "constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação" (MONDZAIN, 2009, p. 26). Será preciso, na análise, partir de nossa experiência dos filmes, buscando articular os movimentos espectatoriais às escolhas particulares de *mise-en-scène* e de montagem.

Em nossa perspectiva, o estatuto político do cinema documentário possui, necessariamente, duas faces: uma voltada para a as outras cenas da vida social, outra para o espectador diante do filme. Trata-se de conceber o cinema não como janela aberta para o mundo, mas como uma espécie de Janus bifronte: numa das faces, buscamos investigar as diferentes relações dos filmes – mais ou menos consensuais ou dissensuais, mais ou menos celebratórias ou disruptivas – com os outros sistemas de representação operantes no mundo; noutra, procuramos desvendar as modalidades – múltiplas e inconstantes – de constituição de uma experiência estética singular para o espectador. Como núcleo central da análise, a escritura fílmica: suas escolhas estéticas e suas possibilidades políticas, materializadas em regimes de *mise-en-scène* e formas de montagem.

Caberá à análise a tarefa de investigar o devir político do documentário perscrutando a matéria imanente dos filmes e traçando, junto com eles, o desenho de suas relações com a vida social, de um lado, e com o espectador, de outro. A análise da *mise-en-scène* e da montagem, em diferentes momentos do filme, é necessária na medida em que a política acontece sob a forma do acidente, e sempre de maneira diversa – e inventiva – a cada vez. Desse modo, é preciso falar não de totalidade ou de continuidade política nos filmes, mas de *intermitência*: um corpo-a-corpo com diferentes sequências dos filmes – e não um leve sobrevoo geral – faz-se estritamente necessário, no sentido de revelar distintas possibilidades – e dilemas – da constituição de gestos políticos em cada filme.

Os filmes que constituem nosso *corpus* são constituídos por escrituras bastante heterogêneas, em que o acabamento e a univocidade cedem lugar para uma multiplicidade de abordagens, procedimentos estéticos e modos de engajamento do espectador, que produzem, por sua vez, diferentes potências e dificuldades políticas. Postular a figura da *intermitência* como definidora do estatuto político desses documentários é atentar para as múltiplas peculiaridades e nuances que os constituem, e que fazem com que o trabalho analítico seja altamente revelador de uma riqueza de possibilidades e desafios.

Em suma, atentar para as capacidades de invenção política desses filmes é reconhecer, com Georges Didi-Huberman, que "em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*[5]" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60) . Ao ter a chance de produzir outras cartografias do visível e outras gramáticas do dizível, fazendo emergir novas possibilidades de experiência, o que os filmes parecem poder inventar são possibilidades políticas singulares para o espectador. Desse modo, seguindo essa trilha teórico-metodológica, buscamos não apenas analisar como cada filme produz determinadas representações sobre a cultura hip hop, oferecendo uma visibilidade a sujeitos marginalizados e fazendo avançar um discurso de resistência, mas investigar o modo como o documentário, imerso em constantes tensões e diálogos com o contexto ao qual se refere, produz, por seu turno, um determinado arranjo das imagens, sons, tempos, espaços e corpos – arranjo este que tem o potencial de deslocar e reconfigurar a partilha do sensível que desenha os contornos da comunidade.

Notas

1 "Le rouge de 'La Chinoise': la politique de Godard". In : *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

2 "Política de Pedro Costa". In: Cabo, Ricardo Matos (Coord.). *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

3 Tradução nossa. No original: "en primer lugar un gesto: el gesto mismo de anudar y encadenar, de cada uno a cada uno, anudando cada vez unicidades (individuos, grupos, naciones o pueblos) que sólo tienen la unidad del nudo".

4 Tradução nossa. No original: "el cine no es ilustrativo, sino que tiene sus propios poderes figurativos".

5 Grifos no original

12. Desafios contemporâneos

Num último movimento do capítulo, gostaríamos de enunciar algumas das circunstâncias – bastante difíceis – que o cinema enfrenta na contemporaneidade, atentando especificamente para um aspecto particular: a ameaça de uma "obsessão do real", ou de um verdadeiro "fanatismo do real" (RANCIÈRE, 2005c, p. 196), passível de ser observado nos mais distintos dispositivos (do espetáculo midiático aos novos cinemas periféricos, dos *reality shows* aos museus de arte mais conceituados). No caso de certa tendência da arte contemporânea – tal como esta é visada por Rancière em suas *Chroniques des temps consensuels* –, não se trata somente da obsessão de representar, de maneira cada vez mais objetiva, as múltiplas realidades da vida social, mas da insistência de artistas e curadores em se aproximar de maneira direta, imediata, das coisas do mundo, ao propor a exposição de objetos verdadeiramente existentes como fragmentos do real ou ao construir espaços ou situações que poderiam ser encontrados na vida cotidiana das cidades.

Tal atitude – presente em diversas propostas artísticas contemporâneas – traz consigo o risco de circunscrever a arte às categorias do consenso, atribuindo-lhe uma tarefa de mero testemunho ou de reprodução de um mundo marcado pelos mais diversos processos de dominação. A ameaça é de que o risco do real – tão valorizado por Comolli – ceda lugar ao controle

e à programação consensuais, fazendo do lugar da escritura – e também daquele do espectador – um espaço pacificado, não problemático.

Para o documentário, esse perigo se apresenta de forma amplificada, uma vez que a condição e a tarefa desse cinema ao longo dos anos tem sido, justamente, a de fazer filmes com os corpos, as vozes e as coisas do mundo. Em tempos consensuais, se o desafio maior do documentário é justamente o de nos "convencer da autenticidade quando as qualidades de convicção do simulacro levam a melhor" (GAUTHIER, 2011, p. 14), essa vocação realista enfrenta um problema estético e político ainda mais fundamental: o de não ceder à tentação de produzir apenas um testemunho cinematográfico sobre certo estado de coisas do mundo, configurando esteticamente uma realidade já constituída na vida social.

Mas esse fanatismo do real também se manifesta na obsessão de um "ato que intervém diretamente na realidade social" (RANCIÈRE, 2005c, p. 197), no intuito de reformá-la ou modificá-la a partir de uma intervenção artística direta. Nas numerosas propostas da chamada estética relacional – teorizada por Nicolas Bourriaud (2009) –, as grandes utopias futuristas de construção de uma vida nova a partir do trabalho artístico tornam-se modestas, e – segundo a crítica de Rancière – passam a significar uma tentativa individual de prestar uma espécie de serviço social, destinado a refazer os laços desfeitos pelo capitalismo contemporâneo. O problema aqui, segundo o autor, é o da circunscrição do trabalho artístico no seio das "tarefas éticas do testemunho sobre um mundo comum e da assistência aos mais desfavorecidos" (RANCIÈRE, 2005c, p. 198), perdendo de vista suas possibilidades de intervir politicamente sobre os recortes do que se vê e do que se diz.

Quando se trata do documentário, esse desejo de intervir diretamente sobre a realidade social é bem conhecido. Num editorial da revista *Doc Online* dedicado à relação entre o documentário e a política, os editores chegam a atribuir ao cinema documentário uma sorte de missão:

> *que [a criação cinematográfica] não se fique apenas pela criação (no sentido da arte pela arte), mas que seja colocada ao serviço de uma utilidade social e política, combativa, capaz de mudar o mundo para melhor, de por fim a todo o tipo de injustiças e de defender os princípios fundamentais de todos os seres vivos (FREIRE; PENAFRIA, 2010, p. 2).*

De nossa parte, salientamos a necessidade de se pensar nos desafios postos por uma colocação do documentário a serviço de determinados propósitos sociais estabelecidos de antemão. Falar em utilidade do cinema nesses termos é perder de vista, talvez, o fato de que a potencialidade política dos filmes consiste, principalmente, em uma intervenção sobre o visível e sobre o enunciável; em uma interferência não tanto sobre as lutas em curso, mas sobre os possíveis de uma comunidade.

Mas há ainda outro risco – talvez ainda mais desafiante –, que diz respeito à forma marcadamente *conexionista* (MIGLIORIN, 2009) assumida pelo documentário brasileiro contemporâneo. Em um texto intitulado, justamente, "A política do documentário", Cézar Migliorin nos lembra que o filme baseado no encontro com os sujeitos filmados, em uma aposta na cena (em detrimento do roteiro) e em um compartilhamento do processo de enunciação tem sido a forma política privilegiada por esse cinema em anos recentes. A crença no encontro como forma de desestabilizar os roteiros – sejam os estabelecidos pela ordem policial, sejam aqueles aos quais certa tradição anterior do documentário buscou circunscrever as

subjetividades –, de investir na imanência das vidas dos sujeitos filmados e de revelar a singularidade das experiências – em contraste com as grandes totalizações identitárias – tem marcado de forma decisiva nosso cinema desde, pelo menos, os filmes de Eduardo Coutinho realizados durante os anos 1990.

Entretanto, embora tenha produzido uma inegável virada política no documentário brasileiro, essa forma conexionista enfrenta severos desafios na contemporaneidade. E isso porque o capitalismo contemporâneo, pós-industrial, já não opera a partir das mesmas lógicas: ao incorporar o repertório imaginário de Maio de 68, o próprio capital passou a valorizar, de forma cada vez mais intensa, características como criatividade, flexibilidade e abertura ao outro, em detrimento da massificação e da produção em série. Ao reconfigurar o sentido e os lugares de noções como autenticidade e conexão, "é o lugar da vida ordinária que sempre interessou o documentário e que se reconfigura em uma nova economia do sensível" (MIGLIORIN, 2009, p. 260). Na cena atual do capitalismo, produtor de subjetividades e produzido por elas, "dilatar a experiência sensível não é uma exclusividade da arte ou do documentário, é matéria-prima e desafio mesmo do capital" (MIGLIORIN, 2009, p. 262).

É assim que, em nosso presente – que se define também por uma nova página na história do capitalismo –, estamos diante de uma nova crise de enunciação:

> *Da certeza da impossibilidade de uma política do documentário que passasse pela retórica e pela demanda dos direitos, bem como da impossibilidade em buscar a diferença no olhar privilegiado de um artista em relação ao cotidiano, o documentário buscou o conexionismo, em suas diversas formas,*

> *como saída para esses limites da política. Pois é com o próprio devir conexionista do capitalismo que o documentário passa a desconfiar de suas produções que se apóiam na possibilidade de acontecimento e fabulação pela conexão entre sujeitos separados no tempo e no espaço (MIGLIORIN, 2009, p. 263).*

Mas se o documentário se vê sob a ameaça do encontro, não seria o caso de apostar em outras possibilidades estéticas e políticas? Talvez sim. Mas, ainda que a crise se anuncie, ou talvez por isso mesmo, o documentário se faz cada vez mais necessário e urgente. Em uma época marcada pelos mais diversos processos de dominação – mas também de resistência –, é urgente reconhecer que "os recortes do que é visível e do que é dizível dependem da nossa força de imaginação e de invenção do real" (MIGLIORIN, 2010a, p. 20). Se o documentário ainda é um lugar possivelmente político, é porque a política mesma só pode ganhar a forma do devir: porque as formas de ocupação do espaço e do tempo não estão dadas de uma vez por todas; porque o que vemos e o que escutamos em comunidade ainda dependem das nossas possibilidades de fazer ver e de fazer escutar.

PARTE 3

AQUI FAVELA, O RAP REPRESENTA: CARTOGRAFIA, ENUNCIAÇÃO COLETIVA, PERFORMANCE

Em uma viagem por ruas e casas incrustadas em regiões periféricas do país, *Aqui favela, o rap representa* empreende uma busca por sujeitos que dedicam suas vidas ao rap. Entre a figuração dos espaços cotidianos e a escuta da palavra militante, o filme constitui uma cartografia sensível do movimento hip hop brasileiro, numa narrativa que se fabrica a partir das perspectivas de diferentes personagens: desde protagonistas da cultura hip hop no Brasil até jovens desconhecidos, que ainda iniciam suas carreiras musicais.

A *mise-en-scène*, sempre em companhia dos sujeitos filmados, privilegia as figuras do depoimento e da entrevista, mas também se abre para a perambulação pelas vielas estreitas e pelas casas simples, bem como para a figuração de algumas situações do mundo do hip hop: ensaios, percursos cotidianos, rimas improvisadas, apresentações musicais ou de dança, reuniões de articulação do movimento. A montagem, estruturada de maneira episódica, organiza-se inicialmente a partir de grandes blocos narrativos – as situações com o grupo Interferência no bairro de Itapevi, em Jandira, no interior de São Paulo, que constituem o primeiro movimento do filme; as intervenções dos integrantes dos grupos Irmãos de Sangue e N.U.C, no Morro do Papagaio e no Alto Vera Cruz, em Belo Horizonte – e depois conjuga episódios mais breves, articulando encontros com figuras-chave da história do movimento hip hop brasileiro, como Nelson Triunfo, Thaíde e Mano Brown.

Em diálogo com a argumentação desenvolvida nos capítulos anteriores, a análise que desenvolveremos a seguir parte de algumas figuras de montagem e de *mise-en-scène* presentes na escritura do filme para encontrar uma articulação entre formas estéticas e modalidades políticas.

13. Aqui favela: cartografias da palavra e do lugar

É noite, e um enquadramento dividido pelas grades do portão de entrada de uma casa nos faz entrever um varal, de onde pendem um par de tênis e uma calça masculina. No fundo de um quadro levemente instável e precariamente iluminado apenas pela lâmpada que incide diretamente sobre nossos olhos, notamos também uma escada junto a uma parede de tijolos à mostra e algumas plantas. A legenda informa que estamos em Itapevi, município de Jandira, São Paulo. Aos latidos de um cachorro e ao choro de uma criança que preenchem a cena noturna, vêm se juntar as palmas que, vindas do antecampo, chamam por alguém que está dentro da casa. Depois de alguns segundos, um jovem sai por uma porta e vem atender aos chamados. Solícito, boné vermelho na cabeça, blusão da torcida Gaviões da Fiel, ele abre o portão para deixar entrar aqueles que filmam. O enquadramento se movimenta num *travelling* para frente e, passado o portão, detém-se por um instante sobre o interior da cozinha – que revela uma mesa e um conjunto de cadeiras cuidadosamente arrumadas.

A tela escurece e, no plano seguinte, enquanto lemos os créditos do filme que se inicia, a voz de um jovem passa a integrar a banda sonora para nos dizer que, quando ele visita outras quebradas e diz que é de Itapevi, o interlocutor logo se espanta, e faz o velho diagnóstico do bairro periférico como lugar da violência e da crueldade extremas. Em franca oposição a

esse discurso, o rapaz diz que Itapevi é um lugar bom de morar, e que ali existem vários talentos. E termina afirmando: "Eu vou falar que eu sou um talento, porque se eu não falar, quem vai falar por mim?"

Nesses dois movimentos iniciais, delineiam-se dois gestos de *mise-en-scène* que permearão todo o filme, operando conjuntamente: de um lado, a imersão nas vielas e casas da periferia de São Paulo e de Belo Horizonte, em busca da experiência sensível dos sujeitos que as habitam; de outro, a inscrição da palavra desses mesmos sujeitos – vozes que, frequentemente, adquirem os traços da afirmação de um discurso militante e do confronto com outras narrativas estabelecidas socialmente.

"Fazer imagens é um gesto de acolhida", nos diz Marie-José Monzain (2012). No caso do filme de Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, esse acolhimento adquire um caráter duplo. Por parte dos sujeitos que habitam a cena, trata-se sempre de um convite amigável para que o filme – e, por conseguinte, o espectador – adentre os meandros de um espaço povoado por uma economia sensível própria: em Itapevi ou na Vila Fundão, no Morro do Papagaio ou no Alto Vera Cruz, ora vemos a equipe caminhando lado a lado com aqueles que se deseja encontrar, ora transpassamos – guiados pelo enquadramento que responde ao convite – o limiar dos muros chapiscados, o batente das portas sempre abertas. Por parte daqueles que filmam, o gesto predominante é o de uma atenção à concretude desses mundos: percorrendo o interior das casas ou movimentando-se pelos espaços externos da favela, a *mise-en-scène* faz do lugar do espectador o espaço e o tempo de uma descoberta, a um só tempo sonora e visual, intelectual e afetiva.

No plano seguinte aos créditos iniciais, a câmera enquadra o mesmo portão que víamos no início, mas já a partir do ângulo oposto: instalados do lado de dentro da casa, vemos um jovem de camisa branca, que vem correndo em nossa direção. Apressado, ele abre o portão e se dirige à cozinha, onde encontra a mãe, para lhe pedir a bênção e contar do motivo da pressa: sem tempo nem para um banho, ele precisa ir até o quarto para se vestir e buscar os CDs, para voltar logo à barraca onde uma festa está sendo montada. O enquadramento o acompanha em seu pequeno percurso, entre o beijo na mãe, as rápidas explicações e a caminhada em direção ao quarto.

Ao contrário do plano inicial, em que a presença da equipe no antecampo já se fazia notar através das palmas e dos cumprimentos ao jovem que abria o portão, aqui o filme ensaia um pequeno movimento de transparência: acompanhamos a entrada na casa e a conversa com a mãe como se a mediação da câmera não fosse sentida por aqueles que povoam o espaço cênico. Em uma singela dramaturgia, encena-se o gesto cotidiano de um personagem que ainda não sabemos quem é, mas que já percebemos ser o dono da voz que falava sobre o bairro enquanto líamos os créditos.

Nos dois planos seguintes, o universo cultural ao qual o filme se dedicará a partir desse momento nos é revelado. Surge inicialmente, de maneira sintética, na inscrição gráfica e sonora que abriga o título do documentário: enquanto ouvimos uma pequena sequência de batidas e *scratches* típicos do rap, um fundo negro abriga uma rápida sobreposição de grafismos, que revela um conjunto de pixações ao fundo, ao qual se somam as imagens em preto e branco de um b.boy e de um rapper em plena atividade e, posteriormente, o verso que dá nome ao filme, escrito em uma fonte que remete imediatamente ao mundo do hip hop. No plano seguinte, já somos apresentados ao jovem que víamos entrar apressado em casa: o

enquadramento apanha o DJ Black A em um plano bem próximo, de perfil, conversando com alguém que está no antecampo sobre as dificuldades cotidianas em seu ofício. Nas bordas do quadro, vemos as paredes do interior de seu quarto, recheadas de um caótico conjunto de recortes de jornal, adesivos e outras inscrições.

Logo após a rápida sequência no quarto, Black A aparece de frente, com as costas apoiadas em uma porta, revelando o roteiro do plano de sua chegada: enquanto ouve os divertidos protestos da mãe que ocupa o fora-de-campo ("aí você tomou o serviço do povo, né?"), ele propõe a decupagem da breve situação dramática que víamos anteriormente, como que a revelar o processo de fabricação da transparência pelo filme. Desde o início, a transparência narrativa aparece desfeita, fraturada, e se constitui como um jogo proposto ao espectador: nesse e em outros momentos, a *mise-en-scène* é construída de forma processual e lúdica, em conjunto com os sujeitos filmados. A reflexividade desse gesto nos revela um sujeito plenamente consciente da cena documentária e de seu caráter de artifício, ao mesmo tempo em que reserva ao espectador um lugar de consciência da encenação que se constitui a cada plano.

A partir desse momento – na constante figura do "olhar-câmera" (BONITZER, 1977, p. 42) por parte dos sujeitos filmados; nas palavras dirigidas ora ao antecampo, ora diretamente endereçadas ao espectador –, o filme denota constantemente a opacidade da mediação fílmica. No entanto, essa reflexividade da *mise-en-scène* está longe de nos fazer lembrar que "o jogo está bloqueado" (BONITZER, 1977, p. 44)[1]: se as cartas estão todas na mesa, é para que melhor joguemos. A relação triádica entre os sujeitos filmados, a equipe que ocupa o antecampo e o espectador estará sempre pressuposta, mas não impedirá a projeção, a identificação, o investimento do desejo de parte a parte.

Nos momentos seguintes, a encenação figura o restante do percurso de Black A, interrompido pelo breve momento reflexivo: um plano-sequência acompanha sua caminhada desde o quarto, onde ele apanha os CDs para a festa, passa pela cozinha, despede-se da mãe, atravessa o portão e desparece na escuridão da noite. Após uma pequena elipse temporal, uma série de planos breves nos apresenta o ambiente da barraca, instalada nas imediações de um parque de diversões: ao som de um rap que anima a festa que se inicia, Black A cumprimenta os amigos e se dirige aos equipamentos de som. Ora atento à inteireza do espaço da barraca, ora dirigindo nossa atenção para alguns detalhes da cena – uma caixa de som remendada com fita adesiva, as mãos do DJ que manipulam os equipamentos –, o enquadramento esquadrinha diferentes porções do espaço.

Desde esses primeiros movimentos, uma dimensão central da *mise-en-scène* do documentário se esboça: na atenção aos componentes imagéticos e sonoros dos espaços figurados, o "aqui favela" do título adquire sua expressão fílmica: trata-se de instalar o olhar e a escuta do espectador em um lugar geográfico – mas também expressivo – particular, composto de sons e imagens singulares. Frequentemente, antes de adentrarmos um espaço interno onde ocorrerá um acontecimento de palavra, vemos o percurso dos sujeitos filmados – e, ocasionalmente, dos dois diretores – até lá: antes de conhecermos as palavras contundentes do MC D.R.E, acompanhamos a caminhada de Black A até sua casa, em meio à neblina que desce sobre as ruas de terra circundadas por construções inacabadas em Itapevi; antes de adentramos o espaço da casa de Elemento, do grupo Irmãos de Sangue, um belo enquadramento nos mostra um jogo de futebol nas ruas do Morro do Papagaio em primeiro plano, enquanto entrevemos a dupla de diretores que caminha na companhia do MC e de outro jovem no fundo da cena.

Ao preservar os deslocamentos, a montagem interessa-se pela concretude dos espaços percorridos cotidianamente pelos sujeitos filmados. Ao compor planos gerais da favela ou esquadrinhar detalhes significativos dos lugares, a *mise-en-scène* desenha um campo particular de experiência sensível: quando ouvirmos a fala dos personagens, ela será sempre uma palavra encarnada, imersa em uma geografia, mergulhada em uma paisagem sonora. Para o filme, trata-se não apenas de acolher um discurso de resistência, mas de cartografar esteticamente as regiões nas quais se fabricam as palavras.

Ao cair da noite em Itapevi, acompanhamos os integrantes do Interferência em uma caminhada pelas ruas da favela, em direção ao local onde o grupo irá realizar um ensaio. O enquadramento segue lado a lado com os jovens do grupo: os corpos entram e saem do quadro, em um constante movimento; outros transeuntes também passam a integrar a cena, para logo abandoná-la. A composição sonora é variada: ruídos de passos, conversas ininteligíveis, uma música que toca em algum lugar. Uma pequena aglomeração espera à entrada de uma construção. Quando nos aproximamos da estreita porta por onde entram dezenas de rapazes e moças, o enquadramento adquire uma impressionante saturação: vindos de todos os lados, vários jovens se adiantam e passam a compor o quadro, que os apanha de costas e se movimenta para a frente, atravessando junto com eles a passagem escura que leva a uma sala iluminada. Já no interior da sala, o enquadramento passeia pelo espaço, revelando um conjunto de rapazes e moças que se aglomeram para assistir ao ensaio, antes de se concentrar na descrição dos equipamentos sonoros feita pelo DJ Black A.

Esse longo plano-sequência condensa duas características estruturais da *mise-en-scène* do filme, que também constituem seu movimento cartográfico. De um lado, há uma recusa do esvaziamento arbitrário dos

espaços: ao invés de isolar inteiramente os sujeitos de suas interações cotidianas, para melhor escutá-los individualmente, a encenação prefere se abrir para um intenso povoamento do quadro, que quase sempre é habitado por mais de um corpo. Embora, em outros momentos, o filme apanhe os sujeitos de forma isolada, quase sempre há uma relação de vizinhança em cena: ainda que apenas um se manifeste, frequentemente há um segundo, um terceiro, ou muitos sujeitos em cena, que atuam como espectadores e parceiros de quem assume a palavra. As intervenções de D.R.E e Alexandre são sempre acompanhadas por outros integrantes do grupo Interferência; as falas de Elemento acontecem em companhia de um outro rapaz.

Uma segunda característica diz respeito à relação com o fora-de-campo. Frequentemente, o filme se recusa a um controle excessivo sobre a visualidade da cena, e são inúmeros os momentos em que o campo é perturbado pela virtualidade do extracampo: seja por uma presença exclusivamente sonora, que divide a atenção do espectador entre aquilo que vemos e ouvimos no campo e as intervenções ocasionais de falas ou ruídos externos; seja por uma presença que ocorre na vizinhança do quadro, e que, por um reenquadramento ou por uma entrada brusca no campo, passa a integrar também a composição visual. No encontro com Mano Brown, já no fim do filme, essas duas modalidades operam: seja nas intervenções de moradores do bairro que o interpelam desde o fora-de-campo, às quais ele não hesita em responder; seja na presença de um rapaz durante toda a cena, que comenta ocasionalmente as palavras de Brown e passa a integrar o campo por alguns instantes.

O que está em jogo nesses movimentos de *mise-en-scène* – preservados pela montagem – é uma devoção às impurezas do mundo. Longe de realizar uma limpeza do real para melhor controlá-lo, o filme assume seu

potencial de descontrole, constrói-se a partir de suas perturbações. O gesto cartográfico do filme se constitui a partir de uma intensa variação do espaço-tempo da favela, que se torna expressiva e passa a integrar de forma decisiva a experiência do espectador.

Antes de conhecermos as palavras do rapper Renegado, no Alto Vera Cruz, um plano-sequência segue seu percurso por entre as construções de tijolos à mostra que circundam o caminho até sua casa. O enquadramento o acompanha a certa distância, mas permanece atento aos elementos que se anunciam nas bordas do quadro. Por um breve instante, enquanto o rapaz ultrapassa o batente de uma porta, o enquadramento se volta para o alto de uma laje, onde algumas crianças brincam de empinar pipa. Continuando sua imersão pelo espaço da favela, a câmera atravessa outras passagens, revela outros muros chapiscados, precisa se abaixar para se mover por entre as roupas coloridas que pendem de um varal. Na banda sonora, ruídos de conversas e o volume crescente de um rádio vêm se juntar ao som dos passos que percorrem essa arquitetura peculiar. Os limites entre as construções se confundem, uma sociabilidade intensa parece se inscrever nas brincadeiras em cima da laje ou no varal improvisado sobre uma passagem.

Ao percorrer lugares povoados por uma miríade de elementos expressivos, interessando-se pela duração dos percursos e pelos signos que pavimentam os caminhos, a *mise-en-scène* constrói espacialidades próprias, marcadas por uma multiplicidade de nuances. Na atenção detida às visualidades e às audibilidades específicas das ruas e das casas, o espectador é convidado a realizar uma viagem perceptiva pelas variadas arquiteturas, paisagens sonoras e modos de sociabilidade que compõem esses territórios singulares.

Contudo, aliado à imersão cartográfica nos lugares, há um outro gesto de *mise-en-scène* que atravessa todo o filme. Trata-se da inscrição da palavra dos sujeitos filmados, que também acontece em meio aos espaços cotidianos: a cozinha de casa, o quintal, a porta da rua, o quarto de dormir. Embora os gestos sejam simultâneos e indissociáveis, é importante salientar que, no que tange à inscrição da palavra – movimento predominante no filme, sob a forma da entrevista, do depoimento ou da performance –, a observação dos espaços é acompanhada de uma escuta atenta e de um interesse pelas narrativas e reflexões enunciadas pelos sujeitos. Nesse percurso, há depoimentos que oscilam entre a entonação individual – histórias da vida na favela, relatos bastante pessoais e familiares - e a fala coletiva, que partilha a narrativa do hip hop e se dirige a um destinatário específico – ainda que não identificado claramente -, em tom de confronto e cobrança.

Talvez com a exceção de Black A, em torno do qual o filme constitui uma pequena dramaturgia – que nos revela algumas dimensões de seu trabalho como DJ e de suas interações cotidianas –, o movimento prioritário não é o da construção de personagens, mas o da inscrição de acontecimentos de palavra dotados de relativa autonomia. Ao invés de construir personagens a partir de certa continuidade biográfica, a *mise-en-scène* prefere se dirigir aos sujeitos sob a forma de pequenos encontros, em que a palavra como ato expressivo adquire uma importância fundamental. A montagem, por sua vez, opera a partir da autonomia desses encontros, e não há personagens cuja trajetória atravesse toda a duração do filme.

Os sujeitos que habitam a *mise-en-scène* de *Aqui favela, o rap representa* são menos personagens de um drama do que "intercessores" – para retomar o termo cunhado por Pierre Perrault e retomado por Deleuze

(1992, 2005) e Michèle Garneau (2012) a propósito de seu cinema. Em grande parte dos filmes de Perrault, trata-se menos da construção de personagens dramáticos do que da "fabricação de intercessores no interior de uma comunidade" (DELEUZE, 1992, p. 156): Alexis, Grand-Louis e Léopold, no ciclo da Île aux Coudres, constituem uma "potência de oralidade" (GARNEAU, 2012, p. 85) e intercedem junto ao cineasta, nos diferentes filmes, para a construção da narrativa. No filme de Junia Torres e Rodrigo Siqueira, o movimento é semelhante: os diferentes sujeitos filmados, a partir dos encontros conjugados pelo documentário, assumem a condição de intercessores, e constituem acontecimentos de palavra por meio dos quais se torna possível ter acesso – e fabricar conjuntamente – uma enunciação coletiva.

No entanto, se há semelhanças inegáveis com o método de Perrault – e de outros cineastas importantes do campo do documentário, como é, certamente, o caso de Eduardo Coutinho –, há também uma diferença significativa na encenação de *Aqui favela, o rap representa*: os atos expressivos dos sujeitos filmados não assumem apenas o modo da narração, mas adquirem também os traços da intervenção polêmica. D.R.E ou Elemento, Renegado ou Mano Brown atuam como porta-vozes do movimento hip hop, mas se constituem também – e fundamentalmente – como interventores. Imersos em uma cultura que já surgiu sob a égide do conflito, os rappers parecem sempre dispostos a adentrar uma arena de luta. Essa luta se faz por meio da palavra eloquente, mas também do olhar penetrante e dos gestos enfáticos dirigidos diretamente ao espectador.

A *mise-en-scène* desses encontros é despojada: alterna o plano fixo, que encara de frente os personagens para ouvir suas falas, e a câmera na mão, que os acompanha por suas perambulações. Os planos são quase sempre próximos, a câmera junto aos corpos. O filme parece compartilhar

da demanda de Comolli: "É preciso que a câmera esteja ao alcance da mão (daquele que é filmado), que se possa tocá-la, que ela pertença ao espaço próprio das pessoas que são filmadas, que ela participe de suas zonas de equilíbrio, de seu território" (COMOLLI, 2008, p. 55). Nos espaços íntimos, talvez por sua exiguidade, estabelece-se sempre uma proximidade dessa natureza: a câmera participa dos acontecimentos cotidianos, provoca pequenas situações de fala, embrenha-se entre as roupas no varal.

Em uma cena no interior de uma casa de paredes de cimento, dois jovens ocupam o enquadramento: um deles é o DJ Black A, que já conhecemos; o outro é o MC D.R.E, também integrante do grupo Interferência, que passamos a conhecer já em pleno ato de fala. Em um plano que já se inicia com a intervenção verbal em curso, D.R.E é apanhado em plano médio, em uma leve contra-*plongée*, enquanto fala e se dirige ao antecampo, olhando ora para um lado, ora para outro do enquadramento. Com um semblante triste e uma voz que oscila entre o embargo e a contundência expressiva, o rapaz nos conta sobre o pai que não conheceu – assassinado na prisão –, as correrias da mãe para criar os filhos e suas próprias dificuldades, entre o abandono dos estudos e o desemprego.

Atento à narrativa enunciada pelo jovem MC, o gesto cartográfico do filme também se manifesta na figuração dos corpos. Durante todo o plano, o enquadramento frontal exibe os traços de uma gestualidade própria, baseada em uma constante coreografia corporal que envolve o rosto e os braços que se movimentam intensamente. O ângulo em contra-*plongée* torna-se um elemento estético bastante significativo, na medida em que confere dignidade ao depoimento do rapper, ao mesmo tempo em que intensifica a percepção da gestualidade de D.R.E: em um tenaz movimento de cima para baixo, os braços do rapaz desenham linhas de força que incidem diretamente sobre nossos olhos, tensionando constantemente a cena e ressaltando a gravidade de suas palavras.

Alguns minutos adiante, estamos no espaço de ensaio do grupo Interferência, onde acabamos de ver a performance de uma das canções do grupo. Novamente, conjugam-se a frontalidade do enquadramento e um ângulo em leve contra-*plongée*, que apanha três jovens do grupo em primeiro plano e nos deixa entrever outros quatro rapazes – que formam uma pequena plateia de espectadores – no fundo do quadro. O rapper Alexandre, que ocupa o centro da cena, dirige-se ao antecampo e fala sobre a perspectiva da música feita pelo grupo: trata-se de um "som de preto original verdadeiro", que busca inspiração nas senzalas, na luta de Zumbi dos Palmares, para constituir um discurso próprio.

Há um corte e, no plano seguinte, Alexandre continua sua reflexão, falando sobre os destinatários de sua música: "aquele que tá desempregado, é um cara que não tem uma ajuda, não tem uma informação, o som é dele. O hip hop é de quem precisa de informação". E ainda: "o rap transmite toda a ideia que a gente sente, que a gente vê, na real, no dia a dia, que outras músicas não passam". Durante toda a sequência, a integridade do espaço filmado – uma exígua sala de ensaios onde se reúnem músicos e espectadores – e a gestualidade intensa (porém tranquila e serena) de Alexandre compõem uma *mise-en-scène* que confere força expressiva a uma voz militante, que busca oferecer definições próprias de uma cultura profundamente engajada na transformação de um cotidiano de sofrimento e exclusão.

Após um novo corte, um enquadramento mais próximo nos mostra Alexandre em primeiro plano, e um conjunto ainda maior de rapazes no fundo da cena. Ora apontado para os jovens em segundo plano, ora dirigindo-se ao antecampo, o rapper assume um papel de porta-voz daqueles que ocupam o quadro, diagnosticando a situação de desemprego que atinge a todos e chamando a atenção para a responsabilidade do

governo diante das promessas feitas à população. Durante todo o plano, a postura rígida, os braços cruzados e o olhar de seriedade dos rapazes compõem o tom grave da encenação. Ao final do plano, Alexandre retoma o discurso: "o papel do hip hop é esse: cobrar aquilo que nos foi prometido".

Em relação àquilo que se diz, as intervenções de D.R.E e Alexandre revelam um traço que atravessará vários dos encontros com os sujeitos ligados ao hip hop: a partir de diferentes perspectivas, os depoimentos oscilam entre a narrativa sobre as dificuldades da vida na periferia – o desemprego, o preconceito, a ausência do Estado, a violência policial – e a enunciação de um discurso – heterogêneo, mas bastante coerente – sobre o papel do rap na transformação dessa realidade. Trata-se prioritariamente da inscrição de uma palavra militante, que retoma – sempre em chave própria – vários dos elementos discursivos que constituíram, historicamente, a retórica do movimento hip hop brasileiro.

No entanto, o trabalho da *mise-en-scène* não se esgota em uma coleta de depoimentos para a construção de uma argumentação que transcenderia os personagens e as experiências que habitam o filme. Ao inscrever a gestualidade própria dos rappers – a contundência exasperada de D.R.E, a militância serena de Alexandre –, ao atentar para a interação com os outros sujeitos presentes na cena – embora sempre em silêncio, seus olhares constituem uma força expressiva inegável – e ao conferir significação e concretude aos espaços onde ocorrem os acontecimentos de palavra, a encenação encontra maneiras próprias de figurar o discurso do movimento: proferidas em meio a um intenso engajamento do corpo na cena e a uma imersão nos espaços habitados, as palavras do hip hop ganham uma materialidade sensível singular.

Esses dois traços fundamentais da *mise-en-scène* de *Aqui favela, o rap representa* – a cartografia sensível dos espaços da favela e a

inscrição potente da palavra dos sujeitos – constituem uma maneira singular de aproximação ao universo do hip hop. Certamente, trata-se de apanhar aquele "contradiscurso" identificado por Ivana Bentes e Micael Herschmann (2002), que designa o processo de resistência simbólica da narrativa sobre a periferia elaborada pelo movimento hip hop às construções da "fala incriminatória dos noticiários" (BENTES; HERSCHMANN, 2002, p. 10). Entretanto, o discurso apanhado pela encenação do filme não se opõe apenas à argumentação preconceituosa das narrativas midiáticas hegemônicas: trata-se de uma construção dramatúrgica que escapa aos moldes escriturais da cultura espetacular e descobre outras possibilidades estéticas.

Em seu respeito à concretude dos lugares habitados – via profundidade de campo –, no registro de um sotaque e de uma entonação específica, na atenção às coreografias particulares dos braços e mãos, a colocação em cena da palavra elaborada pelos sujeitos filmados adquire o peso e a vivacidade da experiência. Trata-se de uma mobilização do olhar e da escuta do espectador que privilegia a atenção concentrada nos rostos e na fala como ato expressivo, mas que também permite um passeio pela geografia dos corpos e dos espaços.

Do mesmo modo, a composição plástica da imagem escapa a todo embelezamento cosmético (tão caro a outras narrativas – jornalísticas ou cinematográficas – sobre o universo periférico): o quadro, muitas vezes, adquire uma forte instabilidade, fruto de uma constante câmera na mão; a iluminação é frágil, heterogênea, inteiramente dependente da luminosidade disponível nos lugares (ao entrarmos na sala da casa do rapper Elemento, no Morro do Papagaio, há uma mudança brusca de luz); a *mise-en-scène* procura responder à exiguidade concreta dos espaços internos ou à heterogeneidade arquitetônica da favela, produzindo

inúmeros reenquadramentos (como na reunião entre integrantes do movimento hip hop e o prefeito de Jandira, em uma sala da administração do município). A ambientação sonora, embora concentre seus esforços na palavra – cantada ou falada – dos sujeitos, não é imune aos ruídos da rua, às sirenes da polícia, aos latidos dos cães, às intervenções inesperadas de sujeitos que ocupam a vizinhança da cena.

No alto de uma laje no Morro do Papagaio, o enquadramento apanha o rapper Elemento em plano médio, de perfil. Ao fundo do quadro, vemos um vasto conjunto de prédios de alto luxo, aos pés da Serra do Curral. "Nós nos encontramos na região mais nobre de Belo Horizonte", diz o rapper, enquanto gesticula e aponta para o horizonte, nomeando os bairros da Zona Sul da cidade e delineando para o espectador a geografia peculiar da favela em que reside: "Nós tamo cercado pelo sistema, sociedade, pessoas que não passam fome, nem dificuldades. E aqui, como cê vê, a gente tá num lugar onde tem guerra, morte, miséria, fome, corrupção, polícia". Sua fala é incisiva, e adquire o peso das letras do rap: "Cada dia mais a sociedade quer engolir a favela".

Na intervenção verbal e gestual de Elemento, o que está em jogo é, a uma só vez, a afirmação de um dos *topoi* argumentativos do discurso militante do movimento hip hop – a denúncia das enormes desigualdades entre ricos e pobres, habitantes da favela e das áreas nobres da cidade – e a enunciação de uma cartografia própria, que inverte as divisões habituais entre centro e periferia: paradoxalmente, quem está cercada – geográfica e simbolicamente – é a favela, circundada pelos arranha-céus e acuada pela polícia. No gesto de *mise-en-scène* – que escolhe filmar os edifícios do ponto de vista da laje –, o deslocamento é igualmente singular: não é mais a favela que é vista do topo dos prédios ou da altura dos helicópteros, mas a cidade que se torna visível a partir do morro.

Em uma encenação que se interessa pela materialidade dos lugares e pela concretude das palavras, o filme constitui uma escritura que desloca – estética e politicamente – as espacialidades e as construções narrativas hegemônicas: para o espectador, torna-se possível experienciar uma palavra que não se constitui apenas como discurso desencarnado, voz transcendente de um movimento de resistência argumentativa, mas que é impregnada pela imanência dos corpos e dos espaços de um cotidiano singular.

Notas

[1] Tradução nossa. Respectivamente, no original: "regard-caméra" e "le jeu est bloqué".

14. O rap representa: montagem e enunciação coletiva

Diante dos múltiplos encontros que ocupam toda a duração de *Aqui favela, o rap representa*, a montagem opera de maneira episódica: longe de estabelecer uma constelação dramática unitária – marcada por uma linearidade narrativa ou mesmo por uma dramaturgia que se movesse a partir da presença constante dos mesmos personagens –, o filme prefere manter a autonomia dos blocos que o compõem, ao mesmo tempo em que tece relações de sentido entre os diferentes episódios. Entre o acompanhamento do cotidiano do grupo Interferência, em Itapevi, as conversas com os integrantes do N.U.C, no Alto Vera Cruz, as entrevistas com Mano Brown, na Vila Fundão, ou com Nelson Triunfo, em Diadema, não há unidade dramática ou espacial: trata-se, essencialmente, de um filme de viagem, cujo trabalho de montagem organiza o vaivém entre as periferias de Belo Horizonte e São Paulo a partir de associações diversas. Em torno de um núcleo temático comum – a cartografia discursiva e sensível do movimento hip hop brasileiro –, constitui-se uma colcha de retalhos composta de variados encontros, perspectivas, intervenções.

De um lado, trata-se de fazer de cada encontro um acontecimento – verbal e gestual, vivido e encenado –, e não apenas o fragmento de um discurso que a montagem viria consolidar. A atenção conferida pela montagem à duração das cenas faz com que as diversas situações de

fala reunidas pelo filme potencializem seu caráter acontecimental: a cada novo encontro, dimensões inesperadas do universo filmado podem vir à tona, fazendo com que o trabalho do espectador não seja apenas aquele de reunir as partes complementares de um argumento, mas o de atentar para a especificidade das modulações discursivas e estéticas presentes nas intervenções dos sujeitos. Essa dimensão de improbabilidade é intensificada por uma escritura sonora que privilegia o som direto e não permite o uso da trilha musical sobreposta às imagens: a cada nova tomada de palavra, são os sons daquele lugar, daquela situação, que são privilegiados, e essa concretude sonora também nos instala em uma cena sempre em devir.

De outro, o filme constitui uma tessitura que reúne e promove associações entre os diferentes blocos. O movimento predominante, entretanto, é menos o de colecionar os fragmentos em direção a um *telos* argumentativo – procedimento de montagem que era central no "modelo sociológico" do documentário brasileiro dos anos 1960 e 1970, tal como diagnosticava Jean-Claude Bernardet (2003) – do que o de reunir perspectivas distintas – muitas vezes, coerentes; outras, inconciliáveis –, em uma montagem cuja organização não conduz a uma asserção totalizante sobre os universos do outro filmado.

No início de seu filme de estreia, *Reassemblage* (1982), a realizadora vietnamita Trinh T. Minh-ha anuncia, na narração que acompanha as imagens de algumas comunidades no Senegal, um princípio de aproximação ao mundo do outro que se coloca como uma crítica a certo cinema etnológico – hegemônico naquele momento – e à própria etnologia: "Eu não pretendo falar sobre. Apenas falar ao lado"[1]. Embora os filmes sejam muito distintos, o movimento de Junia Torres e Rodrigo Siqueira em *Aqui favela, o rap representa* partilha algo da perspectiva

que organiza a escritura de *Reassemblage*: não se trata de oferecer ao espectador uma explicação sobre o mundo do rap – via comentário ou mesmo por operações de montagem –, mas de se colocar sempre perto, em uma atenção sempre detida às perspectivas dos sujeitos filmados.

O gesto – de montagem, mas também de *mise-en-scène* – é mais próximo da "etnografia discreta" – noção cunhada por Ismail Xavier para designar o cinema de Eduardo Coutinho (2010): não há a imposição de uma tese exterior sobre o universo filmado, mas a composição de uma narrativa irremediavelmente fragmentária, que se serve das intervenções dos sujeitos em cena para fabricar um relato de estrutura mosaica, não unívoca. Entre um encontro e outro, entre uma favela e outra, o sentido circula e adquire consistência: por vezes, os temas se complementam e se repetem, mas não há um argumento de montagem a fundir as visões e a anular a singularidade das diferentes perspectivas.

No entanto, se estamos longe do filme de tese, também não estamos diante de uma montagem que constituiria uma estrutura totalmente fragmentária e conferiria uma autonomia absoluta aos blocos narrativos: se não há continuidade dramática ou espacial, certamente há associações de tom e de sentido entre as sequências. O elemento que estabelece a ligação é, quase sempre, a palavra: o fim de uma intervenção verbal é o ponto de partida para a invocação de outro bloco de espaço-tempo, que faz a narrativa seguir a partir do ponto em que a última intervenção terminou.

Como os blocos não possuem uma continuidade dramática e não apresentam um fecho narrativo, é como se cada novo episódio começasse a partir de uma "deixa" – produzida por um efeito de montagem – que encerrava o episódio anterior. Partindo de um encerramento arbitrário da sequência, atravessam-se fronteiras geográficas e cronológicas e a

narrativa continua – ou recomeça – em outro espaço-tempo. A partir de uma asserção de Alexandre ("o papel do hip hop é cobrar aquilo que nos foi prometido"), um corte nos retira da exígua sala de ensaios do grupo Interferência em Itapevi e nos transporta diretamente – sem escalas – até outra sala, na Prefeitura de Jandira, onde já acontece uma reunião entre integrantes do grupo – capitaneados pelo líder do MH2O, Milton Sales[2] – e o prefeito da cidade.

Durante a reunião, a função de cobrança anunciada por Alexandre ganha corpo na discussão – bastante tensa – entre Milton Sales e o prefeito, em torno da realização de ações em apoio às iniciativas da juventude da cidade – a criação de uma rádio, a gravação de um disco, a realização de um festival. A montagem estabelece conexões entre diferentes espaços, produzindo um efeito de complementaridade entre as palavras contundentes do rapper e a ação política institucional de um representante do movimento diante do poder instituído. Logo em seguida, a cena na Prefeitura também é encerrada de forma não conclusiva, e um corte nos leva à continuação da mesma discussão na casa de Jorge Cambu, integrante do Interferência, que fala sobre a obrigação do prefeito de apoiar as iniciativas culturais dos jovens de Jandira.

De forma semelhante à articulação entre o discurso e a prática militante, a montagem também promove associações entre espaços e personagens distintos para estabelecer uma continuidade histórica entre diversas manifestações da cultura negra. O corte que encerra o depoimento do rapper Elemento no Morro do Papagaio – que destacava as raízes negras do rap e o cotidiano de resistência da periferia – é sucedido por uma viagem de carro junto a Ronaldo Black. Com um olho na estrada e o outro nos interlocutores – o enquadramento é feito de dentro do carro –, o veterano dançarino de *soul* em Belo Horizonte fala de sua rotina nos

anos setenta: tão diferente, mas tão parecida com a dos rappers de hoje. Seja no paralelo entre os encontros com a polícia naquela época e os enfrentamentos atuais – presente no depoimento de Ronaldo –, seja nas imagens contemporâneas do Baile da Saudade – com seus dançarinos de *black music* devidamente paramentados, que sugerem uma mesma matriz cultural em constante reinvenção – a montagem constitui um liame com o passado e figura uma continuidade de cultura e de luta.

Num movimento semelhante, a montagem conecta as experiências contemporâneas do grupo N.U.C, no Alto Vera Cruz, em Belo Horizonte, a uma apresentação de um dos nomes mais celebrados da história do rap. A partir de uma fala do DJ Francis em seu quarto ("se a violência, a miséria, a opressão não têm fronteiras, a cultura vai ter?"), um corte nos leva a um ambiente completamente distinto: em uma casa de shows, o DJ nova-iorquino Afrika Bambaata, em trajes típicos do continente negro, um palito de incenso em uma mão e um microfone na outra, discursa sobre a importância do chamado quinto elemento do hip hop – o conhecimento, a cultura, o entendimento. Após um corte, Afrika Bambaata brande um chocalho e abençoa alguns b.boys – trata-se da coroação da organização Zulu Nation[3] no Brasil – passeando pelo mesmo palco em que, no plano seguinte, ele próprio comandará as *pick-ups* para a dança dos abençoados. Ao conectar espaços e personagens tão distintos, a montagem materializa a ausência de fronteiras da cultura hip hop, presente na fala de Francis.

Essa diretriz do hip hop – que se transforma em princípio de montagem – também faz com que, na sequência seguinte, passemos a um depoimento do rapper Clodoaldo Arruda – integrante do grupo Resumo do Jazz –, que traça um paralelo entre o rap e a música africana que se faz no mundo todo, do reggae jamaicano ao samba brasileiro. Ao comentar sobre os traços comuns que marcam a música africana na diáspora –

tanto em termos de andamento quanto de ritualística de composição –, Clodoaldo nos diz que "é muito natural que o repente pareça com o rap, e que o *reggae* pareça com o baião". Entre um fragmento e outro de seu depoimento, a montagem nos apresenta uma pequena cena em um terreiro de Candomblé, em que o rapper participa de uma celebração marcada pelo som dos tambores e dos cantos rituais. Quando retoma a palavra, Clodoaldo traça uma impressionante comparação entre o processo de ancestralidade dos orixás, presente na religião, e o constante resgate criativo de outras manifestações culturais, efetuado por diversos estilos de música negra: o rap, cujo método de composição é inteiramente fundado na recriação de constelações sonoras pré-existentes, radicaliza o processo de retomada e criação de novas ancestralidades.

Essas operações de montagem produzem um arranjo particular, feito de uma intrincada teia de vozes, que exploram diversas camadas de sentido em torno do hip hop: o que está em jogo é a aproximação a (e a reconstrução de) um discurso que permeia os diferentes lugares e situações e ganha o status de enunciação coletiva. No entanto, como nos "agenciamentos coletivos de enunciação" que encontramos em Guattari (1992), não se trata de um discurso unívoco, mas de um "conjunto de matérias expressivas heterogêneas" (GUATTARI, 1992, p. 37), constituído e atravessado por diferentes potências enunciativas.

Num gesto ao mesmo tempo de tessitura de uma narrativa comum com as falas particulares dos sujeitos e de constituição de um discurso de resistência com os depoimentos e as imagens de diversas expressões da cultura negra, o filme se embrenha no emaranhado de representações existentes sobre o rap em outras cenas da vida social – em referências que aparecem aqui e ali, mais ou menos explicitamente, mas que sempre permanecem como ponto de tensão no fora-de-campo – e procura

configurar uma dicção própria. A expressão "o rap representa", que compõe a segunda parte do título do filme, ganha corpo na montagem: ao mesmo tempo, o rap fala e é falado pelos sujeitos a cada vez. Ao mover-se por entre os traços comuns que permeiam as diferentes intervenções, o filme tem a liberdade de reunir fragmentos descontínuos – aos encontros nas ruas da favela, acrescentam-se apresentações musicais, celebrações religiosas, reuniões institucionais – que ressaltam a dimensão fortemente coletiva – e militante – da enunciação em jogo.

No entanto, se é certo que essas operações de montagem não conduzem a um discurso totalizante, é preciso atentar também para alguns riscos desse procedimento – predominante, sobretudo, a partir da metade do filme. Quando a montagem passa a produzir associações cada vez mais complementares entre as intervenções dos sujeitos ligados ao hip hop nas periferias e outras sequências pontuais – o discurso de Afrika Bambaata, a celebração no terreiro de Candomblé –, o risco é o de que esses outros momentos adquiram apenas o caráter de ilustração daquilo que já estava presente nas situações de fala. Frente a esses fragmentos – no interior dos quais a montagem é bem mais acelerada e sintética –, o espectador não é instalado em uma cena em devir, mas parece estar diante de algo que faz parte de uma narrativa bem consolidada: por vezes, o discurso do hip hop torna-se matéria transcendente, desencarnada, e a cena perde sua potência de acontecimento.

A certa altura, mesmo nos encontros com algumas figuras-chave da cultura hip hop, a coerência argumentativa buscada pela montagem enfraquece a potência conquistada pela *mise-en-scène* em outros momentos do filme: nas intervenções de Nelson Triunfo ou Thaíde, a fala se torna protocolar e fragmentária, e a instabilidade da cena perde força para a transcendência de um discurso que já é corrente em outras cenas da vida social. Nessas

sequências, o filme enfrenta uma dificuldade: como não ser apenas uma caixa de ressonância para os discursos já constituídos pelo próprio hip hop, em suas letras ou nas falas de seus protagonistas? Como não colar a experiência dos sujeitos à voz que estes encarnam, fazendo da cena apenas o lugar de aparição de algo já construído socialmente?

Em alguma medida, o filme manifesta certa consciência desse dilema, num plano em que o rapper Thaíde, sentado em seu quarto, esclarece:

> *O que a gente está conversando aqui hoje é o que é dito nas letras, é o que é dito nas músicas, é o que é dito nos shows, é o que é debatido entre as pessoas que estão em contato direto com o hip hop. O papo que a gente está tendo aqui agora é pro documentário e pras pessoas que vão assistir ao documentário, mas é um papo corriqueiro entre as pessoas que convivem diretamente com o hip hop.*

Nesse gesto metalingüístico, *Aqui favela* parece expor as dificuldades de formulação da própria narrativa fílmica por meio da reflexão de um dos personagens. Se o discurso já está formulado nas letras do rap e nas conversas cotidianas, qual é o lugar de invenção – política – próprio do documentário?

Entretanto, embora demonstre consciência desse impasse, acreditamos que o filme não assume inteiramente a difícil tarefa de internalizar a própria crise. Em alguns momentos, assistimos à figuração de uma fala "oficial" do rap, sobretudo nos encontros com esses dois personagens. Esses depoimentos – intercalados com algumas imagens do mundo do hip hop desprovidas de potência – enfraquecem sobremaneira a operação inventiva da montagem. O risco – do qual o filme não está

isento – é o de fazer com que a enunciação coletiva do rap perca sua potência desestabilizadora e se veja enredada em uma construção narrativa marcada pela estabilidade dos discursos e das posições.

É possível pensar esse risco a partir da noção de "sistema de re-presentação", formulada por Comolli durante os *anées rouges dos Cahiers du Cinéma* e expressa em "O desvio pelo direto"[4] (2010). Para o autor, embora – em certa medida – só haja cinema da re-presentação – uma vez que a imagem cinematográfica é sempre projetada, definida como espetáculo –, "essa fatalidade da re-presentação é mais ou menos agravada ou atenuada pelas modalidades de fabricação do filme" (COMOLLI, 2010, p. 311). Na grande maioria dos filmes que seguem a receita hollywoodiana – e fazem parte do "sistema da re-presentação", "essa fatalidade é redobrada, quiçá multiplicada, pelas etapas sucessivas da fabricação do filme, cada etapa sendo re-presentação e re-produção da precedente" (COMOLLI, 2010, p. 311). O filme é fabricado em um ciclo bem fechado de reproduções: o projeto é repetido no roteiro, este na decupagem, esta na filmagem, da qual a montagem é apenas a reconstituição, que encerra o ciclo. Para além da constatação de uma linha de montagem habitual, Comolli enxerga nesse sistema uma dimensão política fundamental:

> *cada nova operação será, na verdade, uma falsa operação, um quase-mecânico recomeço da precedente, imitadora e não produtiva. Cem vezes reiniciada, 'a obra' não será cem vezes modificada, mas vem vezes reconduzida, cópia de si mesma. Quer dizer, não somente a cópia desse mundo ou dessa 'realidade' que lhe são preexistentes (mesmo que mundo e 'realidade' sejam mediatizados por um roteiro, trata-se sempre do roteiro deles) e do qual ele garantirá quase automaticamente a ideologia, mas a cópia dessa cópia primeira, seu reforço e sua perpetuação lógicos (COMOLLI, 2010, p. 311).*

No extremo oposto daqueles que julgam que a virtude do cinema direto consistiria em reproduzir com mais fidelidade uma realidade pré-fílmica, Comolli inverte os termos e enxerga como lugar – político – central do direto a *produção recíproca* entre o cinema e o mundo, que desloca os termos do sistema de representação hegemônico, baseado no roteiro, na decupagem e na montagem clássicas. Nesse deslocamento estético fundamental, produz-se uma nova modalidade política, em que a reprodução incessante perde espaço para um complexo jogo de contaminações, marcado pela instabilidade.

Nessas operações de montagem de *Aqui favela, o rap representa*, é justamente o lugar da produção recíproca que se vê ameaçado pela representação, uma vez que o filme passa a traduzir – de maneira estável – um discurso já existente na vida social. Ainda que esse discurso seja constituído fundamentalmente como contra-hegemônico, sua expressão fílmica, nesses momentos, o insere em um processo de reprodução que reestabiliza as partilhas. Quando a fala passa ser marcada pela previsibilidade e pela monotonia, é a própria possibilidade da política – como ruptura, acidente, rearranjo polêmico das palavras e dos lugares – que se vê dificultada. Diante de um discurso tomado pelo protocolo e pela repetição, o lugar do espectador se torna menos instável, menos problemático.

Por outro lado, esses movimentos de montagem que, de certa maneira, mimetizam certas operações discursivas da fala militante do rap – se é possível atravessar fronteiras e produzir associações com tanta liberdade, é porque há uma coerência fundamental, baseada em um conjunto de *topoi* argumentativos –, correm também o risco de aderir excessivamente às perspectivas dos sujeitos filmados, escamoteando possíveis contradições, rachaduras, inconsistências no discurso. Em certos momentos, ao assumir uma forma menos imersiva (como no

primeiro terço do filme, junto aos jovens de Itapevi) e mais sintética, a montagem também se torna mais imune à indecidibilidade da cena.

Articulado à ausência de tensionamento – visível ou audível – das palavras dos sujeitos filmados por parte da equipe que ocupa o antecampo, esse caráter sintético da montagem faz com que o percurso do espectador de uma cena a outra se torne mais constante, mais previsível. Ao não problematizar as intervenções em cena e ao aparar as arestas via montagem, o risco é o de produzir uma narrativa que escamoteia o dissenso e adere inteiramente às perspectivas hegemônicas do discurso do movimento hip hop.

No entanto, se é inegável que esse risco existe, há alguns movimentos do filme que desautorizam essa adesão completa, que impedem essa figuração consensual de uma fala que produz suas próprias hierarquias. Embora quase não apresente contradições ou inconsistências no interior das intervenções dos rappers, a montagem de *Aqui favela, o rap representa* não deixa de oferecer alguns contrapontos importantes à perspectiva hegemônica do discurso militante. O principal deles, certamente, é constituído pela presença das mulheres.

Já próximo ao fim do filme, um encontro com as duas únicas mulheres rappers que adquirem o papel de interventoras na narrativa de *Aqui favela...* – Lady Rap e Sharylaine –, nos faz perceber uma das principais rachaduras no discurso militante do movimento hip hop: a contradição entre o combate público às opressões – ao racismo, ao preconceito de classe – e a afirmação de um profundo sexismo interno, que reproduz hierarquias sociais rígidas no interior mesmo de uma narrativa de resistência. Apanhada inicialmente em primeiro plano, em leve contra-*plongée*, e depois em um plano médio frontal – que revela sua gravidez avançada –, Lady Rap alterna a denúncia das contradições no discurso,

a reivindicação por um outro espaço para as mulheres no hip hop – um espaço que não seja delimitado pelos homens – e a narração de algumas situações de extremo machismo por parte do público do rap – antes motivo de sofrimento, hoje relembradas em tom jocoso.

Em um belo plano de conjunto, que mantém o tom ao mesmo tempo ameno e profundamente crítico do depoimento de Lady Rap, agora é Sharylaine quem assume a palavra, e canta – *a capella* – um rap sobre a necessidade de autovalorização das mulheres. Enquanto ela canta e gesticula de uma maneira bem peculiar – com a mesma contundência característica da performance dos MCs, mas com uma suavidade ímpar no movimento dos braços –, sua companheira produz alguns sons complementares com a boca e as mãos. Ao final do canto (e do plano), as duas riem amistosamente, enquanto um som vindo do extracampo – ouvimos a voz de Junia Torres, que pergunta algo sobre a gravidez de Lady Rap – provoca novos comentários risonhos sobre a possibilidade de ser uma menina, porque o bebê já "dança" ao som dos *scratches* dos DJs. Pela primeira vez no filme, vemos a construção de um ambiente cênico marcado por uma tonalidade predominantemente alegre, que se expressa nas risadas contagiantes, nas cores vivas das roupas, na cumplicidade entre Junia e as mulheres em cena.

Ao abrigar essa presença feminina – minoritária e singular –, a montagem e a *mise-en-scène* constituem um contraponto não apenas discursivo, mas estético: a suavidade do canto de Sharylaine e a contundência risonha de Lady Rap – associadas à conversa amena sobre a gravidez – escapam inteiramente à gestualidade e ao tom hegemônico das cenas em que a presença masculina é majoritária. Ao fazer da cena o lugar de uma outra intensidade expressiva, o filme desafia as rígidas hierarquias do hip hop e oferece ao espectador uma possibilidade singular de experiência.

Notas

[1] A tradução para o português perde algumas das nuances do termo "nearby", utilizado pela realizadora no texto em inglês. Suas palavras no filme são: ""I do not intend to speak about/Just speak nearby".

[2] O Movimento Hip Hop Organizado do Brasil (MH2O) é a maior organização do movimento hip hop brasileiro, presente em 14 estados do país. Milton Sales, DJ e produtor de algumas das primeiras coletâneas de rap nacional, é o fundador da organização, que iniciou sua atuação ainda em 1989.

[3] A organização internacional de hip hop Universal Zulu Nation, fundada por Afrika Bambaata ainda nos anos 1970, atualmente possui sedes espalhadas por vários países do mundo.

[4] COMOLLI, Jean-Louis. O Desvio pelo Direto. *Catálogo do 14º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Forumdoc.BH)*, 2010, p. 294 a 317. Ensaios originalmente publicados em *Cahiers du Cinéma*, n. 209, fevereiro, e n. 211, abril, de 1969, com o título "Le Détour par le Direct".

15. **Políticas da performance**

Neste momento, interessa-nos observar em detalhe uma operação – ao mesmo tempo de *mise-en-scène* e de montagem – que marca alguns momentos específicos de *Aqui favela, o rap representa*, e revela uma modalidade política radicalmente singular, que escapa aos gestos analisados até aqui. Trata-se de uma forte abertura às performances dos sujeitos filmados, que colocam a própria forma do filme em crise e instalam os olhos e ouvidos do espectador em uma radical instabilidade dramática. Essas performances – ao instaurar uma contundente ruptura na cena – desafiam a constância discursiva das narrativas hegemônicas sobre o hip hop e descobrem possibilidades estéticas e políticas inauditas.

Ainda no primeiro terço do filme, estamos em Itapevi, e o rapper D.R.E nos apresenta sua família, formada por sua mãe e alguns irmãos e primos pequenos. Ele não conheceu o pai, e o padrasto está preso. No início do plano, D.R.E se posiciona ao lado da mãe e das crianças, como que a posar para um retrato. Logo ele explica à mãe que está concedendo uma entrevista, e o enquadramento o acompanha até um outro cômodo. Emocionado, o rapper agradece a graça de ter uma família, e permanece alguns segundos em silêncio, com o olhar perdido no horizonte e as mãos largadas displicentemente sobre a cintura. A voz de seu companheiro e DJ Black A, vinda do fora-de-campo, o instiga a falar, e ele diz, melancólico, que, se um dia tiver uma oportunidade, não a deixará escapar.

No instante seguinte, tudo muda. O plano é o mesmo, o enquadramento não se moveu, mas agora D.R.E encara duramente a câmera, o dedo em riste. Passamos da melancolia à confrontação direta: a postura do corpo é completamente outra, o olhar que fitava o horizonte agora se dirige diretamente ao espectador. Ele repete o que havia dito sobre não deixar escapar uma oportunidade, e começa a contar que, no último festival de que seu grupo participou, em Jandira, algumas pessoas disseram que o levariam para o programa do Raul Gil, na televisão, e que não levaram porque o estilo é rap – e o rap, segundo eles, é "música de marginal". D.R.E confronta diretamente essa visão, e diz que o banimento do rap das telas diz de uma vontade de só oferecer ilusão ao povo. Há um corte, e agora vemos seu rosto em close: ele continua gesticulando violentamente para a câmera, dizendo que a periferia está cansada de ilusões e promessas.

O plano-sequência revela um gesto que perpassa alguns momentos singulares do filme. Esses outros encontros assumem menos a forma da entrevista ou do depoimento do que a de uma abertura para a performance dos sujeitos filmados. Aqui, a auto-*mise-en-scène* (COMOLLI, 2008) adquire um caráter fortemente performativo: revela uma autoconsciência[1] dos sujeitos em cena e se apoia em modelos já consolidados culturalmente, ao mesmo tempo em que se afirma como invenção. Como toda performance, as apanhadas pelo filme são tanto da ordem de um "saber-ser" – ou seja, de uma competência - quanto de uma ação que "realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade" (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Com Paul Zumthor, argumentamos que "a performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional" (ZUMTHOR, 2007, p. 31). De um lado, há uma aguda consciência da situação de representação, por parte dos sujeitos filmados: nenhuma inocência, nenhuma ingenuidade,

pleno domínio da cena documentária e de seus potenciais efeitos de sentido. De outro, há um modelo ao qual essas performances se reportam – desenvolvido historicamente e com uma coreografia gestual bastante marcada e reconhecível.

Contudo, ao se apoiar num modelo, a performance não configura uma repetição. Na bela formulação de Paul Zumthor, "entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a forma, improvável" (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Ao conservar a instabilidade do plano, o gesto do filme – ao mesmo tempo de *mise-en-scène* e de montagem – abre a própria forma do documentário para o ainda-não-dito, o ainda-não-filmado.

Noutro momento, um plano exibe um pequeno corredor. No espaço exíguo, encostados entre um muro e a parede de uma casa, alguns jovens se espremem, apanhados em plano médio. Ouvimos novamente o latido dos cães e alguns pedaços de conversas entre os rapazes, vestidos com blusões largos, bonés ou toucas na cabeça, alguns com óculos escuros. O enquadramento se move lentamente, do jovem negro em primeiro plano até a porta da cozinha, aberta, de onde sai Alexandre, integrante do Interferência, com um bebê nos braços. Ele nos apresenta seu "herdeiro", de quatro meses de idade, e nos diz que aquela criança é a razão de sua luta cotidiana no rap. Sorridente, ele brinca com a criança, enquanto fala. Os outros jovens também sorriem, assentindo.

Enquanto o pai formula um pequeno discurso, com alguns traços da coreografia típica do hip hop, o jovem negro que havia sido deixado no fora-de-campo começa a cantar um rap, em cuja letra um pai expressa sua preocupação em relação ao futuro da filha pequena. O plano segue,

e um pequeno *travelling* para trás revela com mais nitidez todo o grupo, enquanto o rapper (Nino Cobra, informa a legenda) continua a entoar, em voz baixa e lentamente, a letra que agora retrata um cotidiano marcado pelos enfrentamentos com a polícia, o racismo e o desemprego.

Há um corte e, no mesmo ambiente, Nino começa a contar que perdeu sua família por culpa do governo. Nos dois planos seguintes, com a voz embargada, as lágrimas que se precipitam no olhar severo e triste para a câmera, o corpo agitado e o dedo em riste, ele nos diz que se sentia um inútil, por não ter um emprego. E que agora sente muita tristeza ao ver as famílias dos companheiros de grupo, consolidadas e felizes. Novamente, a instabilidade do plano e a potência da inscrição cinematográfica dão a ver a emergência de uma performance singular, cujo modelo é reconhecível, mas que revela dimensões imprevisíveis da experiência dos sujeitos.

O gesto cinematográfico presente nessas performances é o de uma mudança radical dos humores da cena, conservada em sua duração: o mundo em devir inscrito pelo cinema, a mudança filmada em sua virtualidade. Embora a montagem, por vezes, imponha cortes no interior do plano que esgotam prematuramente o potencial dramático das cenas, não há uma operação exterior que venha a produzir um sentido único, que neutraliza as potências de invenção do mundo. Há algo de profundamente baziniano nessas imagens, que mergulham o espectador em plena ambiguidade do mundo filmado.

Em sua abertura para a performance dos sujeitos filmados, o filme faz valer a instabilidade da cena documentária. Coincidimos aqui com as belas palavras de André Brasil: "a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha*

forma – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*" (BRASIL, 2011, p. 5). Ao configurar uma *mise-en-scène* partilhada, o filme faz com que a exposição do corpo transforme a cena e a torne instável, improvável.

Como aponta Zumthor, "cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda" (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Em *Aqui favela...*, a cada nova performance, é a própria estabilidade da cena que é colocada em causa. E é nesse movimento de se expor à crise de sua própria cena que o filme entra numa relação mais tensa e convulsiva com as representações existentes, em constante remissão ao fora-de-campo.

É sobretudo nessas performances, nesses acontecimentos ao mesmo tempo orais e gestuais, que o filme engendra uma forma de resistência e de confrontação – estética – às narrativas que desqualificam ao mesmo tempo o rap e a experiência dos sujeitos da periferia. Ao se aproximar de cada um dos sujeitos em sua experiência cotidiana – escutando a palavra e acolhendo o empenho do corpo, e inventando-se com as vidas que se inventam –, o filme se lança na batalha de representações que constitui o universo do outro da periferia por outra via: como uma forma tensa, aberta à invenção.

Em termos políticos, o que está em jogo aqui é a *tomada da palavra* como acontecimento, como uma intensidade que surge na cena de maneira inesperada, e impede que suas coordenadas sejam previstas de antemão. Nos termos de Jean-Luc Nancy, a tomada da palavra consiste no "surgimento ou passagem de algum e de cada um no encadeamento dos efeitos de sentido, enunciação, proferimento, fraseado ou traçado que leva do grito, do chamado e da queixa, até o discurso, o poema e o canto, e também até o gesto e o silêncio" (NANCY, 2003, p. 172)[2]. Nas intervenções verbais e gestuais de Nino Cobra e D.R.E, encontramos uma

palavra que embaralha as coordenadas do discurso do rap – a convivência da melancolia e do dedo em riste, a fragilidade do choro e a contundência do discurso militante a ocupar o mesmo rosto – e torna mais intensa a experiência do espectador, exposto à instável vibração da cena.

Como nos lembra Marie-José Mondzain, operando em uma frequência semelhante à de Nancy, "o que faz sentido não é assinalável em um lugar, substancial e definitivo; o que faz sentido é a mobilidade mesma, a potência de deslocamento dos signos sobre o vazio" (MONDZAIN, 2003, p. 160). Nesses movimentos de abertura à instabilidade, o filme nos coloca diante de uma palavra que desafia os modelos possíveis e nos instala em pleno "trabalho errante do sentido" (NANCY, 2003, p. 172)[3], produzindo uma modalidade de engajamento do espectador que aposta na indecidibilidade como motor da relação.

Ao abrigar uma apropriação intensa – e imprevisível – da linguagem e ao reinventar fortemente o lugar do espectador, o filme faz com que a política surja não como discurso acabado, mas como acontecimento de sentido singular, que desestabiliza as construções significativas hegemônicas. Se "o cinema não tem outro sentido senão o de virar pelo avesso as evidências do sensível – e é assim que acaba por entrar em concorrência ou em luta contra os poderes que ignoram essas evidências" (COMOLLI, 2008, p. 97), é nessas performances instáveis, provocadoras, que nos convocam diretamente, que *Aqui favela*, o rap representa encontra suas modalidades mais potentes de invenção estética e política.

Notas

[1] "A performance implica não apenas o fazer ou mesmo refazer, mas uma autoconsciência sobre o fazer e o refazer" (CARLSON, 2010, p. 220-221).

[2] Tradução nossa. No original: "surgimiento o pasaje de alguno y de cada uno en el encadenamiento de los efectos de sentido, enunciación, proferición, fraseo o trazado que lleva del grito, del llamado y del quejido, hasta el discurso, el poema y el canto, también hasta el gesto y el silencio".

[3] Tradução nossa. No original: "trabajo errante del sentido".

PARTE 4

L.A.P.A ENTRE O CONSENSO E O DISSENSO[1]

No percurso realizado ao longo de *L.A.P.A*, os encontros com sujeitos ligados à trajetória recente do rap carioca convivem com um interesse – temático e dramatúrgico – pelo efervescente bairro da Lapa, que constitui ao mesmo tempo um lugar de condensação geográfica e histórica e uma ancoragem narrativa central ao documentário. Em meio às múltiplas apropriações do hip hop – na trilha sonora, nas intervenções dos personagens, na própria textura das imagens –, o filme engendra figuras de *mise-en-scène* e de montagem muito variadas, que constroem um olhar particular sobre o universo filmado e solicitam modos diversos de engajamento do espectador.

Em diálogo com os capítulos anteriores, trata-se aqui de identificar, entre outros aspectos, de que maneira o filme propõe diferentes relações – consensuais ou dissensuais – entre o corpo e a voz; como constitui espacialidades e temporalidades próprias, que entram – ou não – em conflito com as narrativas hegemônicas sobre o hip hop; como traça conjuntos dissonantes entre os personagens e os lugares filmados; como engendra – ou não – experiências estéticas singulares para o espectador, promovendo deslocamentos nas maneiras de enxergar e de ouvir o mundo.

Para realizar essa tarefa, contudo, não seguimos o desenrolar das sequências do filme de forma linear; elegemos alguns aspectos que atravessam a escritura fílmica como um todo, buscando constituir uma análise que parta dessas "marcas escriturais" (COMOLLI, 2008) para encontrar, em cada um desses blocos analíticos, possibilidades e limites políticos distintos.

Notas

[1] Extratos deste capítulo foram publicados anteriormente no artigo "A intermitência política do documentário: *L.A.P.A* entre o consenso e o dissenso", presente na revista Devires (UFMG), v. 8, p. 28-47, 2011.

16. O hip hop carioca segundo *L.A.P.A*

Logo de saída, *L.A.P.A* instala o espectador no centro do universo do hip hop. Mais especificamente, para o centro da cena hip hop no Rio de Janeiro: as primeiras imagens que vemos são de uma batalha de improvisação entre dois MC's no bairro da Lapa. Enquanto ainda lemos os créditos iniciais e ouvimos os *scratches* de um DJ na trilha sonora, as palavras cantadas pelos dois jovens rappers se misturam a fragmentos de cenas noturnas do bairro, articuladas pela montagem.

Ao mesmo tempo em que estabelece a ligação entre território e cultura que será a base para todo o filme – a Lapa que conheceremos é a Lapa do hip hop –, a primeira sequência também inscreve histórica e socialmente o universo filmado: enquanto o primeiro MC lembra que aquele chão que vemos na imagem traz o sangue de vários escravos, malandros e moradores das ruas do bairro (sujeitos cuja experiência o hip hop teria a missão de resgatar por meio dos versos e das cores), o segundo faz questão de dizer que seu rap é "de sofredor, de cidadão, de quem pega o trem lotado". E ainda que a temperatura do conflito político em *L.A.P.A* se mostre, posteriormente, relativamente baixa em relação a outros filmes recentes sobre o mesmo universo[1], a vinculação entre um extrato social e uma forma estética – que está presente desde as origens do hip hop – é claramente enunciada pelos MCs e encampada pelo filme.

O outro que vemos em *L.A.P.A* é, de saída, carregado de marcas identitárias: entramos em contato com uma juventude popular urbana que encontra, simultaneamente, possibilidades de expressão artística e de ascensão social no rap. Em grande medida, trata-se de um outro definido prioritariamente pela adesão a certa cultura, mas que traz na bagagem outros signos de vinculação territorial (muitos dos jovens filmados são habitantes de bairros periféricos da cidade) e socioeconômica (a maioria sobrevive em severas dificuldades financeiras). Um dos interesses centrais do filme são justamente as dificuldades encontradas pelos mais jovens para se manter na cena: precariedade das estruturas, fragilidade dos meios de produção e circulação da música, falta de dinheiro.

Desde o início, o desejo de *L.A.P.A* parece ser o de construir um retrato do hip hop carioca, centrado em sua história recente e no bairro da Lapa como lugar de aglutinação. Se o rap no Rio de Janeiro nasce isoladamente nas periferias, fruto da articulação autônoma de diferentes indivíduos e grupos, o bairro da Lapa é o espaço de trânsito e encontro que permite que a matéria histórica se condense e se torne passível de narração. Ao eleger o bairro como espaço privilegiado, o filme encontra o fio dessa história recente e constitui sua narrativa a partir dos encontros com diferentes sujeitos, servindo-se principalmente de seus depoimentos (mas também das letras das canções, das situações filmadas e das imagens da cidade).

A estrutura do retrato é baseada em algumas imagens de arquivo e, principalmente, nos encontros com diferentes sujeitos filmados. Alternando entrevistas com grandes nomes da história do hip hop no Rio – como Marcelo D2, Black Alien e BNegão –, imagens de apresentações musicais, caminhadas e performances pelas ruas do bairro e encontros com jovens que iniciam suas vidas no rap, o filme apresenta diferentes visões e perspectivas sobre essa história, deixando a tarefa da articulação

a cargo da montagem. Assim como em suas carreiras, tanto os músicos experientes quanto os jovens rappers assumem uma fala articulada e eloquente sobre o próprio trabalho e sobre a própria vida, mas também sobre a cena do hip hop carioca como um todo. Uma das grandes virtudes da multiplicação dos personagens ao longo do filme é que essa escolha faz com que a palavra dos potenciais porta-vozes da cena não seja soberana. Se há falas que valem por todos – e certamente há –, elas não são exclusivas deste ou daquele personagem laureado pelo sucesso comercial, mas podem surgir a qualquer momento, em qualquer lugar: no diagnóstico autorizado do experiente BNegão, nas letras do jovem Aori que se insinuam na trilha sonora, ou nas reflexões contundentes do desconhecido Macarrão.

Há uma valorização das visões minoritárias, e é justamente a escolha de dois protagonistas iniciantes, moradores de bairros suburbanos – Chapadão, habitante de Irajá, região de classe média da Zona Norte; e Funkero, nascido e criado no Jardim Catarina, na periferia de São Gonçalo –, que confere ao retrato seus momentos mais valiosos. Em grande medida, a narração é conduzida por esses dois jovens, os principais guias do espectador por essa história. Entre a destreza malemolente de Funkero – resultado de uma mistura singular entre a leitura apaixonada de Monteiro Lobato e o amor pelo funk – e o desajeito menino de Chapadão – com sua encantadora timidez e seu léxico adolescente, que transferem uma vivacidade ímpar à *mise-en-scène* –, o filme encontra a pluralidade de um relato em que a composição das vozes desafia a hierarquia dramática tradicional: para utilizar a metáfora do teatro grego, os atores são os dois jovens rappers, enquanto o coro é composto pelos outros personagens (entre eles, figuras já consagradas do hip hop carioca).

Nesse gesto de abertura à multiplicidade, a montagem refaz a contagem existente na vida social. Se, no cotidiano do universo do hip hop carioca,

aqueles que conseguem se manter atuantes e visíveis na cena – com capacidade de dizer e ser ouvido, de ter sua palavra contada e seus argumentos apropriados pela comunidade como um todo – configuram um grupo muito reduzido de artistas, o filme desconstrói as hierarquias existentes e realiza uma recontagem – dissonante – das partes: quem tem a capacidade de falar e ser ouvido por todos, de definir os contornos da cena e de narrar sua história não são apenas esses ou aqueles, mas – no limite – qualquer um que imponha sua palavra com inteligência e energia.

De forma (talvez demasiado) implícita – mas ainda assim marcante –, há uma contestação das posições e dos lugares estabelecidos, a partir de um pressuposto que escapa ao das legitimidades já garantidas pelo sucesso comercial. Os discursos que ocupam os espaços já consolidados histórica e socialmente não são os únicos que contam: o filme é o espaço da criação de uma outra narrativa, em que os personagens e os relatos privilegiados não são os mesmos que ocupam a arena da visibilidade midiática.

Ainda no início do filme, o MC Aori caminha pelos arredores da Rua Joaquim Silva, no coração do bairro da Lapa. Acompanhada pelas imagens dos muros, casas e vielas do bairro, a reflexão do jovem músico revela uma especificidade geográfica e estética do rap carioca: segundo ele, o estilo é marcado por um trânsito intenso, tanto de sujeitos pela cidade – o que impede o isolamento nesta ou naquela periferia – quanto entre os gêneros musicais, como o funk, o reggae e o rock, que acabam por se misturar ao hip hop a partir dessas práticas intensas de circulação e mistura. Diante do espectador, uma formulação como essa termina por adquirir o mesmo estatuto de autenticidade e força argumentativa de uma entrevista com Marcelo D2 ou BNegão – artistas altamente legitimados, seja pelo espetáculo midiático, seja pela crítica musical – ou de uma letra do MC Marechal, figura de liderança na cena local. A colcha

de retalhos que constitui a história do hip hop no Rio não é composta apenas pelos relatos dos porta-vozes do movimento, mas também pelas reflexões que nascem onde menos se espera.

Entretanto, há uma característica central da montagem que vai de encontro à multiplicidade democrática conquistada pelo filme. Se o potencial de uma escolha como a da multiplicação das vozes seria justamente o de abrigar o dissenso na escritura do documentário, o que vemos em grande parte do filme é bem o contrário. Na caminhada diurna de Aori pelo bairro, a tônica da sequência é a conexão e a mistura louvável entre a história gloriosa do samba na Lapa e a trajetória recente do rap naquelas mesmas ruas. O paralelo realizado pelo jovem músico entre o encontro dos sambistas no começo do século passado e o dos MCs no século que se inicia – ambos produtores de uma pujante cena musical – é confirmado pela montagem, que justapõe os trabalhos de *grafitti* nas paredes a um mural que retrata uma típica roda de samba. A afabilidade dessa narrativa histórica – enunciada pelo personagem, mas assumida integralmente pela montagem – dará o tom predominante de quase todo o filme. A história contada por *L.A.P.A* é uma história amena e consensual, em que quase não há espaço para a manifestação potente do conflito entre perspectivas contraditórias.

Mas se insistimos no "quase", é justamente porque o conflito chega a se anunciar, como que a contrapelo da coerência proposta pela montagem, demonstrando que nem todos compartilham de uma mesma visão sobre os temas. A presença em cena de Marcelo D2, desde o começo do filme, traz uma perspectiva de adesão pragmática ao mercado da música e à mídia de massa que não é compartilhada por muitos dos outros sujeitos filmados – por exemplo, por seu ex-parceiro Black Alien, profundamente crítico do sistema vigente. Os argumentos contraditórios são anunciados,

o filme apresenta as perspectivas conflitantes, mas o paralelismo dócil efetuado pela montagem esvazia a contradição e parece sufocar o dissenso, que apenas se insinua.

Via de regra, o filme não se interessa pela complexidade dos debates que poderiam desestabilizar a narrativa edificante sobre o hip hop carioca. Quando esses temas chegam a se insinuar na cena, a operação da montagem é a de estabelecer uma indistinção entre as perspectivas: todas são legítimas, todas são válidas, mas nenhuma se relaciona com a outra, nenhuma é efetivamente considerada em seu potencial de instaurar o dissenso. Ao espectador, não é demandado o trabalho da comparação ou o esforço do confronto.

A esse trabalho da montagem, é preciso acrescentar as características de uma *mise-en-scène* que insiste pouco na interação com os sujeitos filmados ou em outros procedimentos de problematização da cena, e centra seus esforços no registro de depoimentos e situações. Diante de uma intervenção de Marcelo D2 ou de Black Alien, a composição da cena praticamente não se modifica: ao manter o dispositivo inalterado, o filme não diferencia uma cena da outra, e não afirma sequer um ponto de vista diante daquilo que filma. O crítico Rodrigo de Oliveira definiu bem as consequências dessa operação:

> *É assim, sempre no nível do registro, que L.A.P.A. vai alimentando um discurso que é, ao mesmo tempo, devotado aos humores da cena e imune às suas implicações, que tenta preservar uma dinâmica interna entre personagens e situações do mesmo modo que anuncia constantemente a independência dos sentidos que esse olhar pode atribuir (OLIVEIRA, 2009, s/p).*

Ao manter o recuo, atendo-se ao registro e não às implicações das falas, o filme oferece um retrato demasiadamente consensual. No encontro potencialmente tenso entre jovens adeptos do hip hop e a nova proprietária do espaço que abrigava a festa *Zoeira* – agora dedicado a uma igreja batista –, o dissenso chega a impregnar a cena, mas no momento em que Marechal (aquele que, minutos antes, instigava os rappers a "tomar o *mic* do pastor" em uma letra cantada em um show) pergunta sobre a estrutura musical das celebrações batistas, não ouvimos a resposta da representante da igreja. Frente ao conflito latente, a montagem parece sempre conter o gesto, reduzir a duração possível de um plano, esgotar prematuramente o conflito ou apenas anunciá-lo. Além disso, a escolha de que os depoimentos sejam tomados sempre de maneira isolada – e que quase nunca haja, no interior da cena, o encontro entre possíveis interlocutores discordantes – torna mais fácil ainda a permanência de *L.A.P.A* na posição mais confortável de todas: bem em cima do muro.

Na sequência de imagens de arquivo em que somos apresentados à célebre festa *Zoeira* – ponto de encontro entre adeptos do rap que se tornou um talismã do hip hop carioca –, as vozes de Marechal e Marcelo D2 se encontram numa canção sobre a festa, um rap-exaltação sobre aquele caldeirão de arte e sociabilidade que teve uma existência efêmera no início dos anos 2000. O encontro pacífico entre os dois MCs (cujas histórias de luta e de envolvimento com a cena são radicalmente distintas) na trilha sonora é o emblema da harmonia de uma visão sobre o hip hop no Rio que o filme parece buscar a todo custo.

Se é inegável que o retrato do hip hop carioca oferecido pelo filme é multifacetado, é preciso reconhecer que uma *mise-en-scène* que insiste em permanecer no registro, e uma montagem que não diferencia as diferentes intervenções, acabam por dissolver as diferenças. Ao contrário

do que escreveu Bernardet sobre *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), a perspectiva historiográfica do filme não resiste à tentação de "enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos" (BERNARDET, 2003, p. 227). O uso incessante da trilha sonora para efetuar a conexão entre diferentes depoimentos – talvez o principal "barbantinho" de *L.A.P.A* – também auxilia no trabalho de aparar as arestas e tornar o retrato mais liso e convincente, como se pudéssemos passar de uma experiência a outra, de um ponto de vista a outro de maneira simples, consensual.

Notas

[1] Como é o caso de Aqui favela, o rap representa (Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, 2003) e mesmo de Fala tu (Guilherme Coelho, 2004).

17. Entre a encarnação e o mimetismo

A presença pujante de um universo de narrativas e imagens já constituídas sobre o hip hop – como argumentávamos no primeiro capítulo – pode ser percebida na maneira pela qual, desde o início, o filme se serve de um repertório narrativo e imagético em torno desse universo e procura uma dicção própria. Já nos créditos, a tipografia móvel que vibra em conjunto com o *beat* da trilha sonora remete aos traços urbanos da pixação e do *grafitti*. Ainda na primeira sequência, o ritmo da montagem acompanha o ritmo da música, e as imagens da Lapa associam fragmentos da vida noturna cotidiana – os ônibus que transitam sob os arcos, o comércio popular, a circulação intensa de pessoas – a certa iconografia da cultura hip hop – as luzes coloridas, a tinta nos muros, as roupas largas nos corpos dos jovens negros. A câmera se movimenta com fluidez pelo cenário da batalha de rima, como que a mimetizar os movimentos corporais e o *flow* dos MCs.

Essa encarnação de traços do universo retratado na própria forma do filme é uma das principais modalidades de escrita da alteridade que encontramos em *L.A.P.A*. O desejo de se aproximar da cena do hip hop procura outras maneiras de inscrever o outro, para além da explicação totalizante ou mesmo da escuta da palavra dos sujeitos filmados (gesto que, como veremos, será predominante no filme). Ao abrigar materialmente os traços da cultura hip hop em sua escritura, o filme

constrói um olhar menos exterior sobre aquele universo: o hip hop não constitui apenas objeto sobre o qual se fala, mas forma estética que se sedimenta na *mise-en-scène*.

Ao internalizar em sua escritura elementos culturais do universo retratado, *L.A.P.A* contraria uma visada puramente transcendente, que viesse simplesmente a explicar o mundo do hip hop a partir de um ponto de vista exterior. Como defendia Arthur Omar, em seu célebre texto "O antidocumentário, provisoriamente", a relação com o objeto real não se dá de maneira completamente objetiva e distanciada, mas torna-se possível transformá-la em relação de "fecundação" (OMAR, 1978: 407). E se recordamos que o principal alvo da crítica de Omar – ainda bastante atual, inclusive em relação a certos filmes sobre o universo do hip hop – eram justamente os documentários sobre práticas culturais dos anos 70, nos quais "só se documenta aquilo de que não se participa" (OMAR, 1978: 407) e nos quais era preciso matar (ou congelar no tempo) as expressões culturais para poder documentá-las, é interessante observar que, em *L.A.P.A*, a prática cultural retratada pelo documentário não é letra morta ou congelada, pedindo resgate ou conservação, mas força viva que impregna o filme em diferentes momentos.

Ao ser incorporado pelo filme enquanto potência criativa, o hip hop ganha outra dignidade frente ao espectador: a figura narrativa (e política) surgida desse encontro não é aquela de uma separação rígida entre sujeito que filma e objeto filmado – que permitiria uma explicação totalizante –, mas a de uma encarnação das práticas do hip hop na forma do filme. Seja nas múltiplas imagens das apresentações musicais e das batalhas de rima ou na utilização das composições dos próprios personagens como trilha sonora quase integral do filme, o que um traço escritural como esse impõe ao espectador é a negação de uma hierarquia rigorosa entre o universo de

quem filma e aquele de quem é filmado: a enunciação não se faz apenas *sobre* o hip hop, mas *com* o hip hop, assumindo-o materialmente como forma estética e não apenas como assunto do filme.

Por outro lado, essa aderência às expressões culturais típicas do hip hop traz consigo uma série de riscos. Em vários momentos, a associação entre a trilha sonora e as imagens incorpora a linguagem codificada do videoclipe tradicional do gênero[1]. Na sequência em que Aori canta um rap sobre sua vida na Lapa, vemos o jovem caminhando pelo bairro e cantando sob os arcos: as imagens somente confirmam o que diz a letra, explorando o potencial imagético dos pontos turísticos da região e sua atmosfera cultural materializada nas ruas e no casario antigo, ao mesmo tempo em que potencializam a performance virtuosa do MC. Como em inúmeros videoclipes de rap, as imagens da cidade – sejam elas da miséria cotidiana ou da beleza arquitetônica – compõem o cenário para a performance do rapper e adquirem uma característica marcadamente funcional: são pouco autônomas, estilizadas, não problematizam o lugar do espectador em relação ao que se vê. Sejam quais forem as imagens, predomina sempre uma estética – ou uma cosmética – do cartão-postal: os planos bem compostos e a montagem veloz produzem uma narrativa lisa, bonitinha, que instalam o espectador numa postura de contemplação de um composto imagético facilmente agradável aos olhos e aos ouvidos.

Quando adere acriticamente à tendência narrativa do videoclipe de rap, sem estabelecer distinções claras em relação à forma-espetáculo, o filme enfraquece a potência política inaugurada pela figura da encarnação. A adesão às escritas do outro se torna puramente mimética, e o caráter de mediação do filme – fundamental para a constituição de um gesto efetivamente político – é escamoteado. Se o videoclipe tende a alisar

a representação, torná-la palatável e consumível com facilidade, ao mimetizar essa forma o filme deixa pouco espaço para os possíveis restos e arestas da experiência dos sujeitos filmados, que poderiam, por força do caráter indicial do cinema, deixar sua marca no filme. Se o princípio da forma documentária é justamente "essa força do real que atravessa e configura a forma do filme" (GUIMARÃES, 2011, p. 71), ao apaziguar o relato por meio da música agradável e das imagens de cartão-postal, o filme enfraquece seu gesto político.

Mas esse mimetismo não se reduz aos trechos em que a *mise-en-scène* e a montagem buscam constituir momentos videoclipescos. Há um movimento muito forte de adesão ao universo retratado – tanto aos discursos dos sujeitos filmados quanto às imagens e sons do hip hop –, que se manifesta em diversas sequências. Tanto nas entrevistas com Marcelo D2 e Black Alien quanto nos encontros com personagens menos conhecidos, como o MC Marechal e o produtor Iky, não há nenhum desejo manifesto de problematizar as falas e as posturas, ou mesmo de tensionar aspectos dos discursos dos personagens: o movimento do filme, muitas vezes, confunde-se com uma exaltação – sem diferenças – de tudo aquilo que se vê e se diz.

Para o crítico Rodrigo de Oliveira, "todos os clichês do olhar clínico exterior sobre um ambiente exótico/selvagem a ser desbravado parecem se aplicar a cada uma das sequências do filme" (OLIVEIRA, 2009, s/p). Embora estejamos de acordo com vários dos limites de *L.A.P.A* apontados na crítica do autor, pensamos exatamente o contrário sobre esse aspecto: o problema do filme talvez não seja o de uma exterioridade exacerbada, mas, justamente, o de uma interioridade excessiva. Nos poucos momentos em que há alguma interação – visível e audível na cena – entre quem filma e quem é filmado, os personagens se dirigem a Emílio Domingos como um integrante daquele universo: "você sabe como é, né, Emílio?", diz Marechal,

dirigindo-se ao antecampo, sobre o desafio de manter a festa *Zoeira* em funcionamento. O que essas falas sugerem – e que a montagem confirma – é que a possibilidade de tensionamento e crítica parecem anuladas pela excessiva adesão aos pontos de vista dos personagens.

E se o filme mimetiza tanto as imagens quanto os pontos de vista do universo filmado, se a enunciação pouco se afirma enquanto gesto crítico ou problematizador, é a cena que se vê ameaçada pela programação, pelo roteiro. Se o discurso que se dirige ao espectador não encontra uma mediação forte pelo filme, o perigo é o de que essas vozes adquiram uma tonalidade única – a da exaltação – e não alterem a organização das enunciações em jogo na vida social. Como aponta Cézar Migliorin,

> *O roteiro existe em detrimento da cena, lugar em que o espectador é demandado, construção que desaparece quando um poder enunciativo opera de fora. Se a imagem que me chega perdeu toda potência de contágio de outras imagens e outros sujeitos, é a própria cena que tende ao desaparecimento. É o dizível que abandona o indizível (MIGLIORIN, 2009, p. 244).*

Em *L.A.P.A*, é certo que o problema não reside apenas nessa operação decididamente exterior do poder enunciativo, proposta por Migliorin. No entanto, as imagens que nos chegam, em muitos momentos, perdem igualmente esse poder de contágio, de contaminação por outros sujeitos e outras imagens. Ao contrário do modelo sociológico (BERNARDET, 2003) – onde a voz imposta aos sujeitos filmados acabava por apagar toda possibilidade de dissenso –, no filme de Cavi Borges e Emílio Domingos é a renúncia exagerada à mediação que faz com que a potência da *mise-en-scène* documentária – que reside justamente no encontro entre sujeitos heterogêneos – seja diminuída, e que a força potencialmente disruptiva da aparição desses outros sujeitos seja neutralizada.

Notas

[1] Para se ter uma ideia de como se constituem tradicionalmente os videoclipes de rap, é possível conferir alguns exemplos nacionais recentes: o premiado "Triunfo", de Emicida, ou os mineiros "Olhos da babilônia", de Monge, ou "A lei da tirania", de Fabrício FBC.

Disponíveis, respectivamente, em: http://www.youtube.com/watch?v=YMJOmIuUwiM; http://www.youtube.com/watch?v=KLXxHUBKOwU; http://www.youtube.com/watch?v=mDQuBU2FDdY. Acesso em 15 de junho de 2012.

18. A voz do outro (?): depoimentos, entrevistas e a politicidade dos encontros

A maior parte do material expressivo de *L.A.P.A* é constituída por entrevistas, depoimentos e encontros variados com sujeitos ligados ao hip hop carioca. O principal recurso narrativo do retrato construído pelo filme é a escuta da voz do outro, em suas diferentes modalidades. A figura do depoimento é predominante: em grande medida, trata-se de ouvir, isoladamente, os diferentes sujeitos – que falam a partir da própria vivência no meio do hip hop carioca – e articular suas perspectivas por meio da montagem. Embora a situação de entrevista seja clara na forma como se constitui a *mise-en-scène* – no olhar dos sujeitos para o antecampo, na repetição de perguntas por parte dos entrevistados –, a montagem suprime sempre a presença dos entrevistadores, e nos deixa ver e ouvir apenas a fala dos personagens. Se, por um lado, essa postura fílmica revela um interesse genuíno pelas visões de mundo do outro – não importa a performance dos entrevistadores, mas apenas aquilo que os sujeitos filmados têm a dizer –, por outro, ela se mostra bastante problemática.

A predominância do depoimento nos remete a uma discussão ainda pungente para o documentário brasileiro contemporâneo, iniciada com a publicação do texto "A entrevista", na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003). No ensaio, Bernardet lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, que surgia a partir

das possibilidades técnicas e dramatúrgicas abertas pelo cinema direto e pelo cinema-verdade, o procedimento da entrevista se generalizou de tal forma no cinema brasileiro, que terminou por se tornar um cacoete, ou "o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo" (BERNARDET, 2003, p. 285). Para Bernardet, a entrevista havia se tornado um "piloto automático", em que, fosse um sem-teto ou um sociólogo o entrevistado, o dispositivo espacial – um sujeito que fala diante de um entrevistador que ouve atentamente – não se alterava. Entre as consequências negativas desse procedimento quase exclusivo, o autor apontava não apenas a centralidade narcísica do cineasta-entrevistador, mas também a predominância da dimensão verbal – que reduz o campo de observação do documentarista – e a passagem para o segundo plano das relações entre as pessoas de que se trata o filme (dificilmente se documenta as interações entre os diferentes sujeitos filmados).

Embora a crítica de Bernardet tenha um caráter generalizante, e clame por uma revisão diante dos movimentos mais recentes do cinema documentário brasileiro – só para citar alguns, seria preciso pensar nas possibilidades dramatúrgicas abertas pelos filmes de Marília Rocha, de Gabriel Mascaro ou de Gustavo Beck –, ela se torna bastante apropriada para a análise de um filme como *L.A.P.A.* Em quase todas as entrevistas/depoimentos do filme, a *mise-en-scène* é praticamente a mesma: quase sempre, o entrevistado é apanhado em plano médio, sentado, falando de frente para a câmera e para a equipe, que ocupa o antecampo e permanece invisível na cena. Os espaços onde se filma esses depoimentos são, muito frequentemente, espaços fechados, que pouco acrescentam àquilo que se diz e reforçam a predominância da dimensão verbal, ao centralizar a ocupação do quadro e reduzir a profundidade de campo.

Além disso, a cada novo depoimento, escutamos sempre as falas dos sujeitos filmados – que variam entre o tom confessional, que retoma a

própria trajetória no rap, e a reflexão sobre algum aspecto mais amplo do hip hop carioca –, mas nunca a voz daqueles que se dirigem a eles. A montagem faz com que a interação entre quem filma e quem é filmado, mediada pela câmera, permaneça apenas pressuposta durante todo o filme.

Para além de um problema estético – o comodismo da entrevista desconsidera múltiplas possibilidades de interação –, há um dilema político fundamental nessa escolha. Ao eleger a inscrição dos depoimentos isolados como principal recurso narrativo, *L.A.P.A* parece desconsiderar o fato de que escutar a voz autônoma do outro não é o bastante. Se é inegável que, contemporaneamente, o cinema documentário brasileiro perdeu a ilusão de que era possível tomar o lugar do outro e falar em seu nome, a partir de uma voz que lhe fosse exterior, é preciso avaliar em que medida essa escuta do outro não termina por cristalizar – ou por deixar intactos – os lugares destinados aos sujeitos filmados na partilha do sensível cotidiana. Como nos lembra Cézar Migliorin em seu comentário acerca do texto de Bernardet, um dos principais ensinamentos do autor é o de que "a voz não é algo que se dá ao outro nem tampouco a existência da voz do outro em um filme é a garantia de que este outro tem voz" (MIGLIORIN, 2010b, p. 1): se a voz do outro – assim como a do cineasta – está na relação que se faz imagem, torna-se necessário perceber em que medida a inscrição dessa voz tem o potencial de desestabilizar as evidências dos recortes existentes no mundo.

Como aponta Migliorin, a palavra do excluído (esse termo tão repudiado por nosso vocabulário político atual) está sempre presente no telejornalismo, nos espetáculos televisivos e até nas telenovelas, mas ela faz parte de uma construção narrativa em que os lugares são fixos e previamente definidos. Em termos mais propriamente políticos, "a voz que não afeta a organização dos espaços e dos ritmos, do que é dado a

sentir e dizer, não passa de um burburinho com o qual nos habituamos" (MIGLIORIN, 2010b, p. 1). Em grande medida, é isso o que termina por acontecer em *L.A.P.A*: como o dispositivo espacial da *mise-en-scène* permanece inalterado em grande parte do filme, e como a montagem amontoa os diferentes depoimentos, sem operar distinções entre eles, as diferentes falas perdem grande parte do potencial de desestabilizar o olhar e a escuta do espectador diante daquele universo.

Ao escamotear seu caráter de mediação e ao investir pouco nas diferentes possibilidades dramatúrgicas das interações, o filme nos oferece falas relativamente previsíveis, que pouco problematizam a experiência do espectador. Ainda com Migliorin, faz-se necessário lembrar que, "se o cineasta se abstém em fazer do filme um lugar de compartilhamento, o outro passa a ser aquele que fala, mas não o ouvimos. Se a voz do outro é apenas denúncia e reivindicação, já sabemos, nós da elite, o que fazer com o grito" (MIGLIORIN, 2010b, p. 1). No caso de *L.A.P.A*, como são poucas as reivindicações e denúncias – o que predomina é a amenidade do retrato do hip hop carioca –, torna-se ainda menos potente a inscrição da fala do outro.

No entanto, embora o apontamento dos dilemas do filme seja necessário, é preciso também observar com mais detalhe as especificidades presentes nos encontros filmados. Se, de um lado, a valorização das visões de mundo contidas nas falas faz com que a aparição desses sujeitos ligados ao hip hop seja contrária à figura da "voz da experiência" – que, como demonstra a análise de Bernardet sobre *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), só confirmava e dava concretude ao que o filme já tinha a dizer sobre a condição dos personagens –, não se pode negar que um aspecto fundamental desses depoimentos é justamente o fato de que sua inscrição no corpo dos sujeitos filmados é tão importante quanto o conteúdo das falas.

Sabemos bem o risco da aproximação entre domínios radicalmente distintos, mas, se para o Jean-Luc Godard de filmes como *Para sempre Mozart* (1996) e *Nossa Música* (2004) era fundamental que o texto vibrasse diferentemente no corpo de cada ator (afinal, alguém que fala é alguém implicado, e quando a voz varia, o que se diz também se transforma)[1], em *L.A.P.A* é igualmente imprescindível que sejam esses corpos, e não outros, que pronunciem cada palavra. O som de cada frase é um som encarnado, inscrito numa voz singular, e revela tanto sobre o mundo sensível do outro quanto as reflexões presentes em cada depoimento ou em cada canção.

Em todo o filme, não é apenas a perspectiva dos rappers que é sempre valorizada, mas também suas entonações próprias, seu léxico peculiar, seus jeitos de corpo. A cada novo personagem que adentra a cena, em cada caminhada pelas ruas da Lapa, do Jardim Catarina ou de Irajá, é todo um mundo sensível que se anuncia. A inscrição da alteridade não se dá apenas pela via do que se diz, mas também a partir dos modos como cada um se movimenta, fala ou canta. Na sequência em que somos apresentados ao MC Chapadão, primeiro escutamos seu canto falado em frente ao computador, e só depois ouvimos seu depoimento. A letra composta pelo rapper é cantada na língua do TTK, um estilo cifrado de linguagem em que as sílabas das palavras são invertidas para dificultar o entendimento dos não-iniciados. Nosso acesso ao mundo do personagem se dá, antes de tudo, por meio dessa forma peculiar de fala, utilizada pelos pixadores "das antigas" – como explica Chapadão – e incorporada ao repertório estético do jovem compositor.

Essa dialética entre o sentido e a materialidade das falas – ou entre o conteúdo e o ato de fala, para retomar as duas tendências identificadas por Bernardet para as entrevistas no cinema documentário brasileiro – permanece como uma das grandes forças expressivas do filme e,

ao mesmo tempo, como uma das figuras políticas mais interessantes produzidas por *L.A.P.A.* Como nas batalhas de rap – em que a potência daquilo que se diz (em que outra manifestação musical popular contemporânea o conteúdo das letras é um componente tão decisivo da experiência estética?) caminha lado a lado com a importância das entonações, dos gestos e das maneiras peculiares inventadas pelos MCs –, a cada plano o filme reafirma a força da palavra dos sujeitos filmados e a riqueza do mundo sensível que se precipita na cena.

Mas ainda que o dispositivo da entrevista/depoimento seja hegemônico, há também alguns momentos em que o filme dá a ver – e a ouvir – outros aspectos do universo retratado, que desafiam a predominância exclusiva da dimensão verbal. Logo após a sequência de imagens de arquivo da festa *Zoeira*, um plano de conjunto apanha quatro jovens[2] vestidos com roupas largas e adereços característicos da cultura hip hop, que caminham e conversam perto dos Arcos da Lapa. Embora o assunto da conversa – a ascensão e o declínio da festa – seja de vital importância para o desenrolar do filme, o que o *travelling* para trás que acompanha o percurso dos rapazes nos faz perceber excede – em muito – a dimensão exclusivamente discursiva. Esse é um dos raros momentos do filme em que os personagens conversam, movimentam-se e relacionam-se entre si, e não se dirigem somente à equipe – e, por extensão, ao espectador.

Enquanto caminham e comem pipoca, os jovens relembram – e revivem – momentos vivenciados (ou observados) na *Zoeira*: sem se preocupar com a coerência ou a concisão do relato, o filme acompanha o percurso dos personagens, que reencenam animadamente os diálogos à beira da sinuca, refazem os apertos de mão entre os amigos, reconstroem conjuntamente uma experiência que marcou a vida de todos. Ao espectador, *L.A.P.A* não oferece apenas um relato histórico, mas uma inscrição pujante

de maneiras de dizer (a informalidade e as gírias peculiares do hip hop abundam), posturas e movimentos corporais (os gestos e a ginga dos rapazes contaminam o plano) e formas de sociabilidade que traduzem expressões sensíveis de um universo cultural particular.

O que está em jogo é uma narrativa histórica, certamente, mas o filme, aqui, encontra outra maneira encenar essa experiência: quando deixa de insistir no formato quase automático do depoimento isolado, outros elementos passam a compor a *mise-en-scène*, solicitando outras formas de olhar e de escuta do espectador. Num plano como esse, não é apenas o conteúdo do relato que convoca nossa atenção, mas as afinidades entre os jovens no plano, seus meneios peculiares, a relação entre os personagens e o espaço filmado.

Esse movimento de abertura e complexificação da *mise-en-scène* também se manifesta nas imagens da Tradicional Batalha do Real, evento que foi responsável por reunir novamente os amantes do rap na Lapa, após o fechamento da *Zoeira*. Embora as apresentações musicais – mormente as dos próprios personagens – sejam figuradas em várias ocasiões, na maior parte das vezes essas imagens ganham um caráter ilustrativo e funcional no filme: quase sempre, são pequenos trechos isolados de uma apresentação, sem força expressiva, reduzidos ao papel de introdução ou de complemento das entrevistas.

Não é o que acontece com as imagens da Batalha do Real. Após um pequeno conjunto de planos gerais que esquadrinham o espaço da batalha e apresentam uma plateia atenta e ansiosa, tem início um longo plano-sequência (são mais de oito minutos ininterruptos), que figura um duelo entre os MCs Sheep, Kelson e Gil. O enquadramento – bastante móvel – parte de uma posição rente aos corpos dos rappers que ocupam o exíguo

palco da batalha, mas varia intensamente, acompanhando o desenrolar das rimas: são inúmeros os *travellings* laterais, os reenquadramentos, as entradas e saídas de campo.

Enquanto ouvimos o *beat* do DJ Soneca e apreciamos a destreza e o *flow* das rimas improvisadas pelos jovens MCs, nosso olhar se movimenta por várias porções do espaço cênico: ora vemos o DJ e os juízes no fundo do palco, ora nos concentramos na convivência – simultaneamente festiva e tensa, marcada pela apreensão e pela admiração mútua – entre os MCs que batalham, ora acompanhamos atentamente as reações exaltadas da plateia aos momentos mais inspirados da disputa. Nessa outra modalidade de encontro, caracterizada pela complexidade dos elementos da cena e pela duração estendida do plano-sequência, o filme oferece ao espectador outra temporalidade: não se trata mais de um relato sobre um passado histórico, mas da exibição de um presente vivo e pulsante, marcado pela imprevisibilidade radical da experiência da batalha entre os MCs.

Como aponta Cézar Migliorin, "a operação propriamente política do encontro é a possibilidade de ali surgir um ato de fala em sua dimensão estética, uma nova elaboração com uma memória não restrita a um só indivíduo" (MIGLIORIN, 2009, p. 254). Ao acompanharmos, de forma ininterrupta, as batalhas e as reações da plateia, corremos o bom risco de sermos surpreendidos por uma palavra imprevista, que tem o poder de redistribuir os elementos da cena e de reorganizar toda a experiência figurada no plano. E ainda que o conteúdo das rimas não seja explicitamente político, essa outra temporalidade construída pelo filme desestabiliza qualquer roteiro possível, e nos coloca em contato com personagens que experimentam – materialmente – seu lugar na esfera pública, e não apenas se encaixam nas posições estabelecidas.

Em termos políticos, o que está em jogo nesse outro movimento do filme – para além das entrevistas e depoimentos – não é apenas a afirmação de uma identidade ou a formulação de um discurso de resistência pelos personagens: trata-se de descortinar – para o espectador – todo um mundo sensível, que se afirma a cada nova aparição dos sujeitos e contamina a *mise-en-scène*: um mundo em que os vocabulários, as posturas corporais, os ritmos e as formas de ocupação do espaço e do tempo não são os mesmos, e – por força de sua afirmação pelo filme – entram em conflito com aqueles estabelecidos pela ordem policial. Ao revelar (e produzir) formas dissonantes de experiência sensível – forjando, no mesmo movimento, outras maneiras de dar sentido a essas experiências –, o filme não apenas acrescenta novos olhares ou interpretações sobre o mundo, mas desestabiliza as maneiras de ver, de ouvir e de sentir disponíveis nele.

Notas

[1] Como escreveu Alain Bergala (2007).

[2] Sabemos, por outras sequências do filme, que um deles – de camiseta branca – é o MC Marechal, e outro – de boina marrom – é o produtor Iky. Os outros dois jovens não são identificados.

19. A desidentificação como potência

Em um dos desvios do filme em direção às periferias do Rio de Janeiro, somos apresentados ao bairro onde nasceu um dos protagonistas de *L.A.P.A.* A sequência no Jardim Catarina, no município de São Gonçalo, começa com uma imagem de um grupo de crianças dançando em uma esquina: enquanto ouvimos – em som extradiegético – uma batida de funk produzida de forma inteiramente vocal, o enquadramento se dirige a um grupo de quatro meninos negros, descalços, que realizam animadamente alguns movimentos típicos do gênero musical. A percussão vocal continua na trilha sonora e, enquanto vemos uma sequência de planos curtos das ruas da região – placas de sinalização com o nome do bairro, automóveis, bicicletas, lugares comerciais, uma obra da Governo do Estado, redes de alta tensão, um grupo de jovens jogando futebol, uma pixação em homenagem ao funk –, passamos também a ouvir também uma voz que canta, acompanhando o ritmo: "Tu tá ligado, Catarina é moradia/Mas é bolado, tipo de periferia/O bagulho é sinistro, a situação é precária/Mas sem neurose nenhuma, parceiro, essa daqui que é a minha área".

Quando o *beatboxing*[1] da trilha sonora muda de ritmo, e passa a reproduzir baterias típicas do hip hop, somos apresentados ao dono da voz que ouvíamos desde o início da sequência: trata-se de Funkero, MC vestido com camiseta larga, boné vermelho e cordão no pescoço. Em uma

performance no meio da rua (abrigada por um plano em que entrevemos uma extensa porção do espaço do Jardim Catarina nas bordas do quadro), acompanhado por outro rapaz – que continua a produzir as batidas com a própria voz –, ele agora improvisa um rap sobre seu cotidiano no bairro: canta o gosto pelas ruas de terra, pela convivência com os parceiros. Articulando música e imagens em poucos planos, de maneira bastante sintética, o filme materializa o projeto estético do jovem músico: transitar entre o funk e o rap, experimentando o potencial dos empréstimos mútuos e da circulação entre as características dos dois estilos.

No plano seguinte, o enquadramento acompanha os dois jovens, que caminham em direção à casa de Funkero. Na entrada da casa, o MC brinca, esperançoso, com o fato de que uma reforma foi iniciada com o dinheiro do rap ("não tinha nem muro! Lá em baixo vou fazer logo um estúdio!"). A câmera passeia pelos cômodos da casa, enquanto ouvimos o relato de Funkero sobre os inícios de sua peculiar trajetória no hip hop: desde muito novo, ele gostava de escrever, e fazia poesia muito antes de pensar em cantar. Pouco depois, apanhado em plano médio, sentado em um sofá e tendo a seu lado uma estante (repleta, ao mesmo tempo, de livros em seu interior e de pixações em sua lateral), o rapaz continua sua história:

> *Gosto muito de Monteiro Lobato, cara. Se eu não tivesse lido Reinações de Narizinho, acho que eu não fazia rap não. Na moral, tá ligado? Sacou? É muito mais do que minha vivência, cara, te digo isso na real. Nego fala "ah, pá, mas tu foi preso, pá, ficou no crime, por isso tu faz"... Não, mano, acho que a maior vontade que eu tenho de fazer rap hoje foi pela minha imaginação, e o que me deu imaginação foi a literatura, cara. Tipo... Eu costumo dizer que quem me salvou foram os livros, não foi o rap.*

Nessa pequena sequência, ao colocar em cena a performance e as reflexões contundentes de Funkero e ao justapor elementos díspares na *mise-en-scène* (a estante pixada e repleta de livros, o funk e o rap que se misturam na trilha sonora), o filme reconfigura os lugares e as identidades existentes no universo do hip hop: onde se espera que haja uma separação clara e radical entre os gêneros – divisão que já foi o motor de muitos conflitos ao longo dos anos –, o filme os faz conviver em harmonia; onde a narrativa predominante nos diz que a experiência de vida na periferia é a matéria primordial – senão exclusiva – das canções, um personagem ousa convocar um mestre da literatura nacional como fonte de inspiração, colocando em contato – e em fricção – dois universos sensíveis radicalmente distintos e quase sempre isolados. Nesse embaralhamento de referências e nessas reivindicações escandalosas, *L.A.P.A* engendra um movimento poderoso de desidentificação e de subjetivação política. No dizer de Rancière,

> *Uma subjetivação política torna a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parcela. Ela desfaz e recompõe as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse fazer e as que são requeridas para outro (RANCIÈRE, 1996, p. 51-52).*

Nos planos que figuram o itinerário incomum da vida de Funkero, o filme esboça um redesenho do campo da experiência do hip hop, e impõe outros recortes possíveis das relações entre as maneiras de ser e de fazer comuns: bem ali, numa casa simples, localizada em um bairro periférico, encontramos um personagem singular, que desafia os esquadrinhamentos identitários – sejam os operados pela ordem policial,

que circunscreve os destinos possíveis para os jovens de periferia, sejam aqueles efetuados pelas narrativas hegemônicas do próprio mundo do hip hop, que também definem trajetórias consensuais – e ousa realizar um movimento intenso (e consciente) de desidentificação.

Mas se há uma subjetivação política em operação no filme, é importante ressaltar que esta não é simplesmente obra dos sujeitos filmados, figurada pelo documentário, mas algo que se constitui com as forças que animam a cena: certamente em tudo o que esta tem de partilhado, de fatura conjunta com aqueles que encenam a si mesmos, mas também em sua especificidade, em suas escolhas estéticas particulares. Como na composição da narrativa de Funkero, a *mise-en-scène* de *L.A.P.A* faz conviver elementos contraditórios, embaralhando as possibilidades de existência.

Notas

[1] *Beatboxing*, *beat box*, ou *beatbox* são os nomes pelos quais é conhecido esse estilo de percussão vocal, característico da cultura hip hop.

20. **Políticas da singularidade qualquer**

Por mais que a potência política de *L.A.P.A* se manifeste aqui e ali – de maneira fragmentada, dispersa, intermitente – e que haja não uma, mas várias figuras políticas em jogo, é preciso notar a singularidade radical de um dos movimentos do filme. É, sobretudo, nos momentos em que a auto-*mise-en-scène* dos sujeitos filmados força as bordas do quadro a se abrir para o inesperado da interação que o filme promove uma experiência singular de contato com o universo do outro – inaugurando, simultaneamente, uma nova e decisiva figura política.

Perto do final do filme, o retrato ameno de *L.A.P.A* parece chegar a uma conclusão pragmática e relativamente previsível sobre o cenário do hip hop carioca, baseada nas trajetórias dos dois personagens centrais do relato: numa cena em que Funkero e Chapadão aparecem juntos, conversando, ficamos sabendo que, enquanto o primeiro se mudou para a Lapa e agora consegue "viver de cachês", o segundo teve de deixar momentaneamente de lado o sonho da carreira de MC e arranjar um emprego numa empresa de eletricidade para ajudar a família. O fecho da narrativa parece completo, o retrato parece ter atingido a amplitude necessária para, a partir dos dois caminhos opostos, concluir: "eis o rap carioca". No entanto, o filme esboça ainda um último movimento.

Numa sequência no interior de uma sala no *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Ilha do Governador, Chapadão reflete sobre sua situação atual, dividida entre o trabalho cotidiano como eletricista e os poucos momentos em que ainda é possível se dedicar ao rap; entre a carteira assinada da firma – que lhe garante o sustento e o aprendizado de uma profissão – e a condição de *freelancer* ocasional da carreira de MC. Enquanto escutamos sua reflexão, que equilibra resiliência e esperança, acompanhamos a encenação de seu percurso cotidiano, marcado por seus novos movimentos entre as luminárias, as escadas de serviço e os fios elétricos.

Mas aquilo que pareceria uma simples constatação desapaixonada das dificuldades de sobrevivência no rap vai ganhando novos contornos, até que, de maneira abrupta, após um corte, a sequência muda completamente de tom. Sobre uma base musical precariamente tocada a partir do celular de seu parceiro (de carteira assinada e de rima) Big James, Chapadão começa a improvisar uma letra sobre seu cotidiano profissional: apresenta os companheiros, descreve o trabalho diário, reflete sobre sua condição de eletricista MC, MC eletricista. À medida que surgem novas rimas e aumenta a intensidade do plano-sequência – a bateria do aparelho prestes a acabar, os movimentos do personagem que conduzem o enquadramento –, surge com força na tela uma experiência sensível radicalmente singular: no ritmo intenso da improvisação, a figura do menino tímido que tem de abandonar a carreira para trabalhar, inicialmente esboçada, adquire uma complexa multiplicidade de nuances.

O espaço filmado, antes uma espécie de ambiente sem graça e hostil para o talento do jovem músico, subitamente passa a conter uma riqueza impressionante de detalhes: cada lâmpada branca, cada fio quebrado e cada demanda do supervisor tornam-se material estético. No rosto de João/Chapadão, precipitam-se simultaneamente a alegria difícil diante

da rotina maçante, a maturidade recém-adquirida frente às adversidades da vida e uma destreza de *performer* experiente e virtuoso. Abrigado em seu uniforme de eletricista, em seu domínio da cena documentária e em sua desenvoltura de rimador, o hip hop parece encontrar sua expressão mais viva e potente. Ali, no lugar mais despropositado e nas condições mais precárias, justamente ali, onde não esperávamos, a matéria poética surge sem aviso, sem definição prévia e sem rótulo possível: encarna-se no corpo e impregna o filme.

A figura política surgida desse encontro improvável não é outra senão a da singularidade qualquer, irredutível à forma mesma da identidade, como escreveu Giorgio Agamben (1993). Diante dos predicados definidores do sujeito, o filme oferece uma multiplicidade de faces a habitar o mesmo rosto juvenil; diante da palavra previsível e facilmente apropriável pelas narrativas hegemônicas, a "pura morada na linguagem" (AGAMBEN, 1993, p. 59) de uma fala que se reinventa enquanto se constitui; diante dos recortes estabelecidos dos lugares e das funções, uma pluralidade de possíveis que inaugura uma experiência singular para o espectador.

Num plano inteiramente aberto à imprevisibilidade da improvisação, reencontramos as reflexões de Comolli: "no cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre-dois que é transporte de um no outro: projeção" (COMOLLI, 2008, p. 96). Entre o filme e nós, entre a *mise-en-scène* documentária e o espectador, o mundo e seu sentido oscilam, vacilam, acontecem.

Mas o fato de que essa experiência se constitua pela via do canto falado não traz consigo a constatação de que a palavra se configura como a possibilidade soberana de acesso ao universo do outro. Aliás, bem ao

contrário: no plano-sequência que abriga a improvisação do jovem MC, a diversidade de elementos que se materializa nas rimas de Chapadão – e em seu percurso pelo espaço da cena – nos oferece uma forma de escrita da alteridade muito mais complexa do que o regime da informação seria capaz de suportar. Ao percorrer outros itinerários e funções da palavra – para além daquela que define e circunscreve, que estabelece limites e identificações –, o filme parece reencontrar aquela outra dimensão da linguagem, tão belamente descrita por Pierre Clastres em sua etnografia dos cantos rituais dos caçadores guaiaqui (CLASTRES, 1974, p. 88-111). Na cena, percebemos que a linguagem de um jovem MC a improvisar uma rima pode ser também outra coisa além de um "puro meio de comunicação e informação" (CLASTRES, 1974, p. 110), que nos daria acesso às definições alternativas de seu mundo. Percebemos que essa palavra pode se tornar uma inesperada forma de celebração poética, que escapa às circunscrições tradicionais e expande as cartografias possíveis daquilo que é dado a sentir e dizer em nosso cotidiano.

Em uma *mise-en-scène* fabricada em conjunto, que produz a reinvenção provisória de um espaço e de uma temporalidade que pareciam definitivamente cerceados pela circunscrição violenta de uma vida – que parecia entregue às hierarquias e às trajetórias consensuais estabelecidas pela ordem policial do capitalismo contemporâneo –, encontramos a inauguração da política como acidente, como exceção às regras habituais, como um breve (mas não, por isso, menos potente) *lampejo*, para retomar as palavras de Georges Didi-Huberman: "Lampejo para fazer livremente *aparecerem palavras* quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 130).

É só então que compreendemos que é nesses pequenos lampejos, nesses breves momentos que desestabilizam o lugar do espectador e

inauguram diferentes figuras estéticas e políticas, que um documentário como *L.A.P.A* pode abrigar uma potência capaz de reinventar – material e simbolicamente – os recortes hegemônicos dos espaços e dos tempos comuns. Onde e quando as palavras e os corpos parecem circunscritos de uma vez por todas em uma previsibilidade inescapável, torna-se possível imaginar, por força do filme, um outro devir do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O QUE PODE UM FILME?

Ao trazer para o centro desta pesquisa as figurações do hip hop nos documentários *L.A.P.A* e *Aqui favela, o rap representa*, nosso desejo era o de atacar (no sentido musical, talvez) um problema que os atravessa, mas que também os excede amplamente: o que pode um filme, hoje, quando se trata da política? Ou ainda: quais são as possibilidades de um cinema político em nossos dias?

Por um lado, a pesquisa nos permitiu enveredar por caminhos que nos possibilitaram complexificar bastante nossa compreensão em torno das relações – tão antigas, mas ainda tão urgentes – entre o cinema e a política. Partindo de uma profunda vinculação ao contemporâneo – e de uma aposta na força de algumas abordagens teóricas recentes –, foi preciso também empreender viagens ao passado, historicizar os termos do debate, visitar outros filmes, redescobrir tradições críticas.

Nesse percurso, nosso entendimento acerca da natureza da política – mas também em torno das possibilidades do cinema documentário – esteve longe de permanecer intacto: muitas foram as incertezas, inúmeros os desvios de rota, profundos os mergulhos no desconhecido. As recusas foram incisivas; as apostas, roçando o limite da impertinência. No entanto, ao invés de constituir uma linha reta em direção a uma compreensão mais cristalina dessas noções, o que a pesquisa tornou possível foi fazer delas uma matéria ainda mais movediça, mas igualmente mais densa. Se é certo que as certezas continuam frágeis e provisórias (e as lacunas, inumeráveis), é igualmente importante dizer que o território por onde nos movemos tornou-se mais habitável.

Contudo, se a escolha dos filmes – desde o início – não fora fortuita, talvez as nuances de uma motivação mais profunda só tenham se tornado mais claras ao final do percurso. Ao eleger dois documentários que decidiam abordar o universo do hip hop brasileiro, escolhíamos enfrentar, de

saída, uma dificuldade: como pensar o devir político de dois filmes que se constroem em torno de uma manifestação cultural que, em si, carrega os traços de uma potência política?

Esse problema reenvia a um contexto contemporâneo do cinema brasileiro. Referimo-nos a certo conjunto de filmes que se situam em plena luta por visibilidade e reconhecimento de temas que ocupam uma zona de marginalidade social: em uma arena política crescentemente influenciada pelos processos da mediatização (BRAGA, 2006) – ou inteiramente situada em seu interior –, a produção de imagens em torno de uma manifestação como o hip hop parece ter como tarefa primeira o acolhimento das reivindicações de sujeitos marcados por um processo de invisibilização na esfera pública.

De um lado, há sempre uma sorte de demanda social implícita a marcar esses filmes, que os acompanha desde sua gênese e tende a restringir sua apreciação estética, na medida em que lhes reserva um lugar bem demarcado no panorama cinematográfico. De outro, o atendimento a essa tarefa de conferir visibilidade e reconhecimento a temas e sujeitos invisíveis na cena pública frequentemente se transforma em selo de legitimação política: quando a política habita o mundo e o cinema vem acolhê-la, há muitos que se dão por satisfeitos em reconhecer o gesto e valorizá-lo, não importando os modos – inevitavelmente estéticos – desse acolhimento.

Do mesmo modo que diz de uma situação bastante contemporânea, a dificuldade que caracteriza esses filmes – e os obstáculos a sua apreciação – reenvia a alguns dilemas históricos do cinema militante. Em "O espaço político" – texto que reflete sobre esses desafios a partir da análise de *Histoires d'A* (Charles Belmont e Marielle Issartel, 1973) –, Serge Daney discute os problemas de um olhar que enxerga, nos filmes

militantes, apenas um "momento neutro, transmissor sem potencialidade da popularização de ideias elaboradas em outro lugar" (DANEY, 2007, p. 72). Para um tipo de argumentação bastante presente na França dos anos 1960 e 1970, desde que promovesse o debate público sobre questões negligenciadas, a missão do filme militante estaria cumprida.

Daney enxerga nesse tipo de abordagem – tão comum mesmo nos dias de hoje, ainda que com variações – uma "concepção instrumentalista da arte" (DANEY, 2007, p. 72), que desvia o olhar das escolhas – de encenação, de montagem – de cada filme e investe apenas no reconhecimento da transmissão de uma mensagem política clara e acessível. Num momento em que havia pouco espaço para discussões estéticas sobre a produção militante, Daney insiste em analisar a fatura cinematográfica de *Histoires d'A*, por acreditar que é nessas modulações singulares que reside o gesto político. Como argumentamos com mais detalhe no segundo capítulo, nossa tentativa foi justamente a de confrontar uma visão instrumentalista do cinema, trazendo para o centro da análise as possibilidades políticas que se encarnam nas escolhas singulares de cada filme, e que não estão decididas de antemão.

Marie-José Mondzain, em sua teoria acerca da natureza da imagem no período bizantino – que teve consequências decisivas para a história do Ocidente – ataca um problema semelhante: "se homonimizamos o discurso e a imagem, mantemos a fonte escriturária eclipsando progressivamente o poder da imagem em benefício de uma visibilidade que resolve todas as contradições" (MONDZAIN, 2003, p. 153). Transformar a operação estética do cinema em transmissão de um discurso é equipará-lo às estratégias da comunicação e anular as potências do deslocamento, fazendo do espectador um receptáculo de uma matéria unívoca, pacificada. Esse é um dos principais riscos da prática do cinema militante,

mas também um dos maiores obstáculos a um olhar analítico sobre esses filmes no contexto brasileiro.

Neste momento, contudo, é provável que o leitor se confunda (e é aqui que o problema se manifesta mais fortemente): se é outra a visada política que advogamos para o cinema, por que escolher justamente dois filmes que abordam uma prática cultural potencialmente política (em termos mais tradicionais)? Insistir em dois filmes que partilham de um mesmo universo de interesse – um mundo em que o discurso militante adquire um papel fundamental – não seria entrar em contradição, na análise, com os desejos mais amplos da pesquisa, que prima pela invenção estética e política?

Diante de tal emaranhado de problemas, a atitude mais plausível talvez fosse a de, simplesmente, abandonar a análise dos filmes em questão e buscar outros, cuja potência estética – e as modalidades de intervenção política – se situassem, de saída, em um terreno aparentemente mais próximo daquele em torno do qual nossas crenças teóricas estavam se constituindo. A julgar pelas escolhas cinefílicas dos autores que convocamos com mais frequência[1], filmes como *L.A.P.A* e *Aqui favela...* poderiam facilmente parecer deslocados, incoerentes com a visada que procurávamos construir.

Nossa insistência em permanecer ao lado desses filmes até o final, nesse sentido, acabou se tornando uma aposta arriscada. E, embora a acuidade dessa escolha possa ser questionada, elencamos um conjunto significativo de razões para ela. Se o fazemos apenas neste momento do trabalho, é porque essa foi uma questão central para todo o percurso do livro, mas só poderia ser enunciada a esta altura: somente ao final do trabalho de análise é que as conexões entre as diferentes tarefas da pesquisa emergem e passam a fazer sentido em conjunto.

Insistir na escolha desses dois documentários era, em primeiro lugar, fazer coro a um "empirismo dos princípios", presente em uma reivindicação metodológica como a de Nicole Brenez: "colocar sempre confiança no filme, assumindo sempre que um filme pode pensar tão bem quanto um texto teórico" (BRENEZ, 2010, p. 70)[2]. Em nosso caso, foi necessário um exercício paciente, dedicado, que se debruçava sobre o pensamento imagético e sonoro inscrito na materialidade dos filmes e perseverava na tarefa de encontrar as nuances, as possibilidades, as contradições.

Mas esse movimento consistia também em resistir à negligência do discurso crítico e acadêmico em relação a esse universo cinematográfico. Apesar de terem sido exibidos em alguns festivais, acompanhados de um conjunto de filmes frequentemente apreciados pela crítica e pela academia, *L.A.P.A* e *Aqui favela, o rap representa* dificilmente figurariam em antologias do cinema brasileiro (mesmo o recente), ou seriam festejados pela crítica de cinema existente hoje[3]. Embora reconheçamos as inconsistências dos filmes – e nossa análise aponte várias delas –, acreditamos que o silêncio não era a melhor resposta. Trabalhar a partir dessas inconsistências era, ainda, uma maneira de nos mover por um terreno pouco explorado pelas análises acadêmicas: aquele dos não lugares, das dificuldades, das impotências estéticas e políticas, que tanto revelam sobre as possibilidades e impossibilidades do cinema.

Por outro lado, trazer para a análise dois filmes que partilham de um mesmo universo de referência era apostar em um traço central de nossa argumentação em torno do devir político do documentário: o de que as outras cenas da vida social – e os outros vetores de representação já existentes – adquirem uma importância fundamental para a intervenção política do cinema no mundo. No primeiro capítulo, ao atentarmos para as linhas de força que se constituem em torno da representação do hip

hop, reconhecíamos que estas não formavam apenas um contexto, mas irrigavam os filmes, os atravessavam, constituindo uma condição de sua incidência política. Perceber como a variação estética dos filmes incidia sobre um universo comum era proceder – ainda que subterraneamente – por comparação, no sentido de melhor compreender as nuances das modalidades estéticas e políticas em jogo. Como defende Nicole Brenez, "nada esclarece tanto uma imagem do que outra imagem, nada analisa melhor um filme do que outro filme" (BRENEZ, 2010, p. 71)[4].

Em suma, nossa aposta na importância – e na politicidade – desses filmes tinha como objetivo transformar uma contradição potencialmente paralisante em um bom problema: fazer da provável incongruência uma questão de pesquisa fecunda, ainda que espinhosa. Sem dúvida, trazer para o centro de uma pesquisa que investe no imbricamento entre estética e política dois filmes que poderiam ser capturados exclusivamente por um discurso da demanda social ou da visibilidade pura e simples (que, frequentemente, despreza as nuances do gesto cinematográfico) era decidir explorar uma questão fundamental em um terreno possivelmente infértil. Contudo, ao olharmos mais de perto, percebemos que não poderia haver terreno mais adequado: ali, onde a singularidade das invenções estéticas parecia mais desvalorizada, era onde uma perspectiva como a que buscamos desenhar se tornava mais potente.

Em suma, insistir na pergunta e nos objetos de análise era resistir criticamente a uma má divisão entre estética e política, tão frequente nos olhares sobre o cinema militante: uma divisão que enxerga o potencial político desses filmes, mas que o situa em um outro lugar, bem longe da esfera estética. Muito além de uma "mensagem bem quadrada numa forma bem redonda" (COMOLLI; NARBONI, 2011, p. 374), o que esses filmes revelaram, ao longo do extenso percurso

analítico que constituímos a seu lado, foi uma rica multiplicidade de variações, possibilidades, nuances (discursivas e formais).

Assim, na trajetória que se encerra, foi preciso mergulhar bem fundo nos dilemas e nas inconsistências dos filmes analisados, mas também foi possível, pacientemente, empreender uma busca por suas (muitas vezes, frágeis) potências inesperadas. Na lida com a variação sensível no interior dos filmes, reconhecemos a coexistência de operações díspares, por vezes opostas. Em um esforço permanente de análise – em que a fricção com outros filmes e textos não deixou de se fazer presente –, as conexões entre gestos cinematográficos e modalidades políticas foram, pouco a pouco, emergindo.

Por um lado, foi possível perceber como operações soberanas da montagem faziam operar o consenso, aparavam as arestas, curavam as feridas da enunciação: na historiografia dócil do rap carioca em *L.A.P.A* ou na produção de sínteses argumentativas da palavra do movimento em *Aqui favela...*, as cartografias desenhadas pelas representações hegemônicas sobre o hip hop – agenciadas pelo espetáculo ou fabricadas pelo próprio discurso militante – permaneciam intactas, na mesma medida em que o espectador encontrava um lugar de experiência tranquilo e apaziguado. Por outro, observamos como o investimento na duração das performances dos sujeitos filmados – gesto de montagem presente em ambos os filmes – revelava uma imersão fundamental, que colocava em crise a própria textura do documentário: nas intervenções polêmicas de D.R.E ou Nino Cobra, nas improvisações inspiradas de Chapadão ou Funkero, eram outras as temporalidades que invadiam – e reorganizavam – a materialidade fílmica. Diante de uma cena em devir, aberta à intervenção dos sujeitos, o espectador se via à deriva, instalado na instabilidade de um mundo que se descortinava à medida que o olhar e a escuta trabalhavam sem cessar.

De um lado, operações de encenação esbarravam em uma tentativa de controle, isolavam os sujeitos de suas interações ordinárias, reduziam a pressão do fora-de-campo para melhor se ater ao enunciado que interessava. Na repetição da forma depoimento em *L.A.P.A* ou na produção de estáveis complementos imagéticos ao discurso militante em *Aqui favela...*, as palavras corriam o risco de perder sua frequência disruptiva, e a variação dos humores da cena não nos impressionava mais. De outro, a *mise-en-scène* perseguia e encontrava formas singulares, que desestabilizavam as maneiras de ver e de ouvir o universo do hip hop: na cartografia sensível dos espaços da periferia em *Aqui favela...* ou no jogo inventivo com a auto-*mise-en-scène* dos rappers em *L.A.P.A*, nosso olhar e nossa escuta eram mobilizados sob a forma da aventura, da descoberta e da contradição. Nessas outras modalidades de encenação e de espectatorialidade, inventavam-se figuras políticas inesperadas, que produziam intensos deslocamentos.

Por força de sua encenação e de sua montagem, o documentário pode nos revelar um mundo pleno de descontinuidades, de acidentes, de rupturas. Pode, a uma só vez, acolher um discurso político e incidir sobre as imagens-padrão do universo filmado (a gravidez de Lady Rap em *Aqui favela, o rap representa* desarma nosso olhar e nossa escuta, já impregnados pela rigidez dos corpos masculinos bem treinados para a intervenção polêmica). Pode, em outro momento, intervir sobre as gramáticas contemporâneas do trabalho no interior do capitalismo, ao fazer do ofício de eletricista o lugar do nascimento da poesia (a performance de Chapadão em *L.A.P.A* nos instala em um outro devir do mundo, em que a programação das vidas se vê interditada pela força expressiva do hip hop).

No entanto, se retomamos a crítica incisiva que os escritores reunidos na revista *Positif* dirigiam aos seus colegas dos *Cahiers du Cinéma* no início dos

anos 1970, teremos de concordar que um punhado de filmes povoados por momentos estética e politicamente inventivos não é capaz sequer de "fazer vacilar um império industrial" (SEGUIN, 1970, p. 8) de produção de imagens. Nem mesmo – acrescentaríamos nós – de modificar um regime de visibilidade e de escuta tão hegemônico, que atravessa diversas instituições e lugares e se manifesta em tantas outras narrativas. Os poderes são imensos, as resistências muito débeis, dispersas, fragmentadas.

Do mesmo modo, "uma imagem pode pacificamente coabitar ao lado de outra por muito tempo, sem que tenhamos decidido fazer dela uma arma em um combate" (MONDZAIN, 2003, p. 142). Se insistimos na crença de que há um embate em jogo, é preciso reconhecer também que ela não é evidente o suficiente para que todos reconheçamos, no cinema, um terreno em que se disputam os destinos do mundo. É preciso um esforço permanente – que excede os poderes deste livro – para fazer da imagem um lugar em que estão em jogo a liberdade e a submissão, a dominação e a abertura.

No entanto, é preciso ainda insistir em "propor a frágil aparência do visível como lugar fundador das práticas responsáveis do sentido" (MONDZAIN, 2003, p. 153). Se a fragilidade da imagem cinematográfica é patente, isso não significa que ela não possa ser concebida como um lugar crítico, em que estão em jogo as partilhas dos olhares e das sensibilidades que constituem a vida social. Se a imagem pode ser tanto o terreno do controle quanto o do exercício do livre-arbítrio, torna-se cada vez mais necessário considerar o lugar do espectador como um espaço político, em que se produzem cotidianamente as operações de dominação, mas também se fabricam, vez ou outra, as práticas de resistência.

Uma vez mais, é preciso insistir nos possíveis: talvez possamos perceber, ao final da jornada, que o que um filme pode, a cada vez, é fazer o

espectador trabalhar um pouco mais, problematizar suas crenças, intervir – ainda que de maneira frágil e intermitente – sobre as escritas do cinema e as cartografias do mundo. Em termos de uma política impregnada pelo pensamento do poder, talvez essas nuances sejam, realmente, muito pouco, quase nada. Para um olhar que se preocupa com os recortes daquilo que, no mundo, nos é dado a ver e a sentir – questão política que só pode ter como fundamento uma estética –, a importância desses gestos pode ser decisiva.

No cinema, o que se produz não são apenas figurações do mundo, mas modos de instituí-lo, de deslocar seus vetores, de imaginar novos possíveis para a nossa vivência partilhada. A questão continua a nos inquietar: como produzir, "em um momento preciso da história, a liberdade de um olhar não submisso à ordem dominante do visível?" (MONDZAIN, 2003, p. 154) Como encontrar, nas frágeis imagens do cinema documentário, as potências de instituição de um lugar de instabilidade, de contradição, de problematização de nossas maneiras hegemônicas de ver e de ouvir? Se a força do cinema consiste em colocar em crise nosso olhar sobre o mundo, o que está em jogo, em última instância, são nossas possibilidades de habitá-lo. Ao mobilizar nossos desejos nesta ou naquela direção, o que o cinema pode é construir um lugar provisório, instável, mas no qual seja possível experimentar outras formas de existência em comum.

Notas

[1] Vide a profunda relação de Jacques Rancière com o cinema de Pedro Costa, ou a de Jean-Luc Nancy com o de Claire Denis. Ou, ainda, as escolhas de repertório que perpassam as análises dos autores brasileiros que lidam com uma visada política semelhante.

[2] Tradução nossa. No original: "poner siempre confianza en la película, asumiendo siempre que una película puede pensar tan bien como un texto teórico".

[3] A única crítica que encontramos (na revista *Cinética*, sobre *L.A.P.A*) é francamente negativa.

[4] Tradução nossa. No original: "nada aclara tanto una imagen como otra imagen, nada analiza una película mejor que otra película".

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. A comunidade que vem. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. Means without end: notes on politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ALVARENGA, Clarisse. Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação (mestrado). UNICAMP, 2005.

AMADO, Ana. La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

ANDRADE, E. N. Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

ANDREW, James Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAÚJO, Marianna. COUTINHO, Eduardo Granja. Hip hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: FREIRE FILHO, J. & BORELLI, S. (orgs.). Culturas juvenis no século XXI. São Paulo: Educ, 2008.

ARENDT, Hannah. Introdução na política. A promessa da política. Rio de Janeiro: Difel, 2008. p. 144-265.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. L'Ecran français, n° 144, 30 mars 1948. Disponível em: http://fgimello.free.fr/recherche/seminaire_astruc_NYU2.html. Acesso em 20 de outubro de 2012.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. A estética do filme. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Rio de Janeiro: Papirus, 2007.

AUTRAN, Arthur. Cinema e Sociedade: seis questões para seis intelectuais. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.18.2, 2011, pp. 185-218.

AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina: Teorias de Cinema na América Latina. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

BADIOU, Alain. Compendio de metapolítica. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

BALÁZS, Béla. A face das coisas. In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BAZIN, André. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien? Cahiers du Cinéma, nº 44, fevrier 1955, pp. 17-18.

BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, Ismail (org.).

A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 121-128.

BAZIN, André. "Morte todas as tardes". In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 129-134.

BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome" In: Alceu, v. 8, n. 15, p. 242 a 255 – jul/dez 2007.

BERGALA, Alain. O prazer material de escrever (entrevista a Mário Alves Coutinho). Devires, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 84-101, jan.-jun. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo, Cia das Letras: 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 8-11.

BERNINI, Emilio. La via política del cine argentino. Los documentales. Kilómetro 111, no 2, 2001.

BONITZER, Pascal. "Les deux regards". Cahiers du Cinéma no 275, Avril 1977, pp. 40-46.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA, José Luis. Sobre 'mediatização' como processo interacional de referência. 15º Encontro Anual da Compós. Bauru – SP, junho de 2006.

BRASIL, André. Pacific: o navio, a dobra do filme. Devires (UFMG), v. 7, p. 56-69, 2010.

BRASIL, André. "A performance: entre o vivido e o imaginado". Anais do XX Encontro da Compós, Porto Alegre, 14 a 17 de junho de 2011.

BRENEZ, Nicole. Paris, 18 de agosto de 1997. ROSENBAUM, Jonathan & MARTIN, Adrian (coord.). Mutaciones del cine contemporáneo. Madrid: Errata Naturae, 2010, pp. 77-86.

BROWNE, Nick. The politics of representation. Cahiers du Cinéma 1969-1972. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

BUARQUE DE HOLANDA, H. A política do hip hop nas favelas brasileiras. Instituto de estudos Socioeconômicos (INESC). Disponível em: http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos/Le%20monde%20-%20%20Heloisa%20Buarque.pdf (s/d). Acesso em 3 de fevereiro de 2015.

BUZO, A. Hip hop: dentro do movimento. São Paulo: Aeroplano, 2010.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. GUIMARÃES, César. Pela distinção entre a ficção e o documentário, provisoriamente. COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CLASTRES, Pierre. L'arc et le panier. La société contre l'Etat. Paris: Editions du minuit, 1974.

COMOLLI, Jean-Louis. Film/politique (2): L'Aveu: 15 propositions. Cahiers du Cinéma, n° 224, octobre 1970, pp. 48-51.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. Cinema contra o espetáculo. Catálogo do Forumdoc.bh.2001 – 5° Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / FAFICH: 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. O Desvio pelo Direto. Catálogo do 14°. Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Forumdoc.BH). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, pp. 294-317.

COMOLLI, Jean-Louis. Corps et cadre: cinéma, éthique, politique. Paris: Verdier, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Cinéma/ idéologie/critique. Cahiers du Cinéma, n° 216, Octubre 1969, p. 12-19.

COMOLLI, Jean-Louis; NARBONI, Jean. Nossos anos Cahiers. In: VALE, Glaura Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Júnia (Orgs.). Catálogo do Forumdoc.bh.2011. 15° Festival do Filme Documentário e Etnográfico / Fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011, p. 371-374.

COUTINHO, Eduardo. O Cinema Documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. Projeto História - Revista da Pós-PUC/SP, No. 15, Educ, 1997.

DANEY, Serge. Fonction critique. Cahiers du Cinéma, n° 248, janvier 1974, pp. 39-40.

DANEY, Serge. Persévérance: Entretien avec Serge Toubiana. Paris: P.O.L., 1994.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002.

DAYRELL, Juarez. A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DEAN, Jodi. Politics without politics. BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (orgs.). Reading Rancière. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

DE BAECQUE, Antoine (org.). Teoría y crítica de cine: avatares de uma cinefilia. Buenos Aires: Paidós, 2005

DE BAECQUE, Antoine (org.). Cinefilia. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIOGENES, Glória. Rebeldia urbana: tramas de exclusão e violência juvenil. HERSCHMANN, Micael. (org.) Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIOGENES, Glória. Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip hop. São Paulo: Annablume, 2008.

DOMARCHI, Jean. DONIOL-VALCROZE, Jacques. GODARD, Jean-Luc. KAST, Pierre. RIVETTE, Jacques. ROHMER, Eric. Hiroshima, notre amour. Cahiers du Cinéma, nº 97, juillet 1959, pp. 1-18.

EISENSTEIN, Sergei. Ecrits d'Eisenstein (3). La non-indifférente nature (1): de la sctructure des choses. Cahiers du Cinéma, nº 211, avril 1969, pp. 13-16.

ESPINOSA, Julio García. Cine y revolución. DELLA VOLPE, Galvano et alii. Problemas del nuevo cine. Madrid: Alianza, 1971, p. 192-195.

FÉLIX, João Batista. Hip hop: cultura e política no contexto paulistano. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

FOCHI, M.A.B. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social? FACOM, 17, 1º semestre de 2007.

FRANÇA, Vera Veiga. Narrativas televisivas: programas populares na TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FREIRE, Marcius & PENAFRIA, Manuela. Documentário social e político. Doc On-line, n.08, pp. 2-3, 2010.

GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel (org.). Pierre Perrault: O real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

GAUTHIER, Guy. O documentário, um outro cinema. São Paulo: Papirus, 2011.

GUATTARI, Félix. Caosmose. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura, vol. 3, no 2, julho/dezembro 2005.

GUIMARÃES, César.
A singularidade como figura lógica e estética do documentário. Revista Alceu, v.7, n.13, jul./dez 2006.

GUIMARÃES, César. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. Revista Cinética - Audiovisual, Política e Novas Tecnologias, v. 2, p. 1-16, 2007.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. MIGLIORIN, Cézar (org.) Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. Galáxia, v. 11, p. 68-79, 2011.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 77-88, 2011.

HAMBURGER, E. I. . Políticas da Representação: ficção e documentário em ônibus 174. In: Maria Dora Mourão; Amir Labaki (Orgs.). O Cinema do Real. São Paulo: Cosac Naify, 2005, v. 01, p. 196-215.

HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. : HERSCHMANN, Micael. (org.) Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HERSCHMANN, Micael e BENTES, Ivana. O espetáculo do contradiscurso. Folha de S. Paulo. Caderno Mais, 18 de agosto, pp. 10-11. 2002.

HILLER, Jim. Cahiers du Cinéma. The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

LOPES, Juarez Brandão & GOTTSCHALK, Andréa. Recessão, Pobreza e Família: a década pior do que perdida. São Paulo em Perspectiva, vol.4, n.1. São Paulo, 1990.

MAIA, Marta Regina; LELO, Thales Vilela. As nuances do cinema documentário contemporâneo no Brasil: análise do filme Fala tu. Razón y Palabra, n. 76, mayo-julio 2011.

MARQUES, Ana Rosa. A questão da forma no documentário político. Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Santos, 2007.

MARTIN, Adrian. Ultimatum: an introduction to the work of Nicole Brenez, Screening the Past, December 22, 1997.

MARTINS, Andréa França. Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo. Alceu, Rio de Janeiro, v. 4, p. 61-75, 2002.

MARTINS, Andréa França. Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo. Rio de Janeiro, 7Letras, 2003.

MARTINS, Andréa França. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. Revista FAMECOS, v. 2, p. 91-98, 2008.

MARTINS, Andréa França. Cinema Documentário e Espectador em Cena. Logos (UERJ), v. 17, p. 05-16, 2010.

MESQUITA, Claudia. Retratos em Diálogo - notas sobre o documentário brasileiro recente. Novos Estudos CEBRAP, v. 86, p. 104-119, 2010.

MIGLIORIN, Cézar. A política do documentário. FURTADO, Beatriz. Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, vídeo arte, games... (volume 1). São Paulo: Hedra, 2009. p. 243-265.

MIGLIORIN, Cézar. Documentário brasileiro recente e a política das imagens. MIGLIORIN, Cézar (org.) Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010a.

MIGLIORIN, Cézar. A voz do outro e do mesmo. SIMPLÍCIO NETO (org.). Cineastas e Imagens do Povo. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2010b. Disponível em: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_008_textos.html. Acesso em 5 de janeiro de 2012.

MIGLIORIN, Cézar. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros. Eco-Pós, vol. 14, n. 1, 2011, p. 162-176.

MONDZAIN, Marie-José. Le commerce des regards. Paris: Seuil, 2003.

MONDZAIN, Marie-José. Homo spectator. Paris: Bayard, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa: Nova Vega, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. Construire un regard politique?. Le blog documentaire. Publicado em 9 de outubro de 2012. Disponível em http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/10/09/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/. Acesso em 18 de fevereiro de 2013.

NANCY, Jean-Luc. El sentido del mundo. Buenos Aires: La Marca, 2003.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. O Swing do Samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Fabricação da espontaneidade. Revista Cinética, abril de 2009. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/lapa.htm. Acesso em 12 de março de 2012.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. Revista de Cultura Vozes nº 6, ano 72, 1978, p. 405-418.

PANAGIA, Davide. 'Partage du sensible': the distribution of the sensible. DERANTY, Jean-Philippe (ed.). Jacques Rancière: Key Concepts. Durham: Acumen, 2010.

PERRAULT, Pierre. Cineaste de la parole (entretiens avec Paul Warren). Montreal: Hexagone, 1996.

PERRAULT, Pierre. O objetivo documentário. ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel (org.). Pierre Perrault: O real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

PRYSTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?. In: Anais do XIII Encontro Anual da COMPÓS, São Bernardo do Campo, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. La fable cinématographique. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. Le destin des images. Paris: La Fabrique éditions, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. Malaise dans l'ésthétique. Paris: Galilée, 2004a.

RANCIÈRE, Jacques. Aux bords du politique. Paris: Gallimard, 2004b.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. São Paulo: SESC Belenzinho, 2005a. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf. Acesso em 10 de março de 2011.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005b.

RANCIÈRE, Jacques. Chroniques des temps consensuels, Paris: Seuil, 2005c.

RANCIÈRE, Jacques. As Desventuras do Pensamento Crítico. Crítica do contemporâneo: Giorgio Agamben, Giacomo Marramao, Jacques Ranciere, Peter Sloterdijk. Lisboa: Fundação Serralves, 2008, pp.79-102.

RANCIÈRE, Jacques. A carta de Ventura. Devires, v. 5 n. 1 - jan/jun 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Política de Pedro Costa. CABO, Ricardo Matos (Coord.). Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Les écarts du cinéma. Paris: La Fabrique éditions, 2011a.

RANCIÈRE, Jacques. Against the ebbing tide: An interview with Jacques Rancière. BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. Reading Rancière. London: Continuum International Publishing Group, 2011b.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SEGUIN, Louis. le cinéma dans la politique. Positif, no 113 ("La politique"), fevrier 1970, pp. 3-10.

SCHECHNER, Richard.
O que é performance. O PERCEVEJO, Rio de Janeiro, ano 11, n.12, p.25-50, 2003.

SILVA, José Carlos Gomes. Da terra da garoa ao holocausto urbano. Fazeres musicais e representações sociais sobre a cidade no rap paulistano. Ponto Urbe (USP), v. 6, 2010 (s/p).

SOLANAS, Fernando. GETINO, Octavio. Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 29-62.

SOUZA, Gustavo. Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: funk, hip-hop e samba. II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2006.

SOUZA, Patrícia Lânes Araujo de.; ZANETTI, Julia. Jovens no feminismo e no hip hop na busca por reconhecimento. PAPA, Fernanda; SOUZA, Raquel. (Org.). Jovens feministas presentes!. São Paulo; Brasília: Ação Educativa; Friedrich Ebert; Unifem, 2009, v.1, p. 100-123.

SOVIK, L. O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. Caderno CRH, Salvador, n. 33, p. 247-255, jul./dez. 2000.

SPOSITO, M. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. Tempo Social, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, 1993.

TAMBAKAKI, Paulina. When does politics happen?, Parallax, v.15, n.3, 2009, p.102-113.

TEIXEIRA COELHO. O que contavam os retratos e o que contam hoje. Catálogo Olhar e Ser Visto: a figura humana da renascença ao contemporâneo. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2011, p. 84-86.

TILLINAC, Héloïse. Quand la politique se mêle de cinéma. Paris: Bord de L'eau, 2012.

WELLER, Wivian. A construção de identidades através do hip hop: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turco-alemães em Berlim. Caderno CRH, Salvador, n. 32, p. 213-232, jan./jun. 2000.

WELLER, Wivian. Minha voz é tudo o que eu tenho: manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail (org.). Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. MIGLIORIN, Cézar (org.). Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, pp. 27-42.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. The Lesson of Rancière. RANCIÈRE, Jacques. The politics of aesthetics. London, Continuum, 2004, p.67-79.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.