

Reflexões sobre a representação dos territórios marginalizados no cinema nacional: cultura popular e identidades

Thífani Postali

Doutoranda em Multimeios pela Unicamp e mestre em Comunicação e Cultura pela Uniso. Autora da obra *Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicação* (2011). Membro do grupo de estudos em Narrativas Midiáticas – NAMI (Uniso). Contato com a autora: thifanipostali@hotmail.com.

Fabio Nauras Akhras

Doutor em Educação pela Universidade de Leeds (Inglaterra) e professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Contato com o autor: fabio.akhras@cti.gov.br.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a representação dos territórios marginalizados no cinema brasileiro, especialmente no gênero documentário, que tem como proposta asserções sobre realidades. A partir da pesquisa bibliográfica, procuramos problematizar as representações sociais presentes no cinema nacional e apontar a necessidade de conteúdos que possam contribuir para produções que busquem retratar esses espaços de maneira menos taxativa e mais ética, voltadas para as realidades locais em seus vários aspectos. Assim, apresentamos o hip hop como um objeto cultural identitário que pode ser representado pelo cinema de modo que a produção audiovisual possa contribuir para a ressignificação desses espaços marginalizados, oferecendo subsídios para a valorização da cultura popular urbana.

Palavras-chave: Documentário nacional. Representação. Favela. Periferia. Hip hop.

Abstract: Reflections about representation of marginalized territories in the national cinema: popular culture and identities. This paper aims to reflect upon the representation of marginalized territories within Brazilian cinema, especially in the documentary genre, whose proposal is assertions over realities. Based on the bibliographical research, we try to question social representations within the national cinema and point out the need for contents that can contribute to productions that seek to portray these spaces in a less stigmatizing and more ethical way, aimed at local realities in their various aspects. Thus, we present hip hop as an identity-cultural object that can be represented by the cinema so that audiovisual production is able to contribute to reframing these marginalized territories, by providing subsidies for the valorization of the urban popular culture.

Keywords: National documentary. Representation. Shantytown. Suburb. Hip hop.

1 Conceitos sobre espaços marginalizados

Para abordarmos os documentários nacionais que têm como intenção apresentar questões sociais relacionadas aos ambientes ocupados por indivíduos que vivem em estado de pobreza e exclusão social, apresentaremos, inicialmente, o que entendemos por cinema sobre favelas e periferias urbanas.

Uma questão inquietante colocada no desenvolvimento do trabalho foi a de buscar o termo adequado para nos referirmos ao conjunto de filmes que abordam os problemas sociais existidos nos territórios marginalizados. Se recorrermos aos dicionários, o termo favela remete a (1) “Aglomeração de casebres ou choupanas toscamente construídas e desprovidas de condições higiênicas” (MICHAELIS, 2016); (2) “Conjunto de edifícios, majoritariamente para habitação, de construção precária e geralmente ilegal”; (3). [Brasil, Depreciativo] “Lugar de má fama, suspeito, frequentado por desordeiros” (PRIBERAM, 2016); (4) “3 B Conjunto de habitações populares que utilizam materiais improvisados em sua construção tosca, e onde residem pessoas de baixa renda 4 p.ext. B pej. lugar de mau aspecto; situação que se considera desagradável ou desorganizada” (HOUAISS, 2009, p. 1315).

Do mesmo modo, periferia quer dizer (1) “Região distante do centro urbano, com pouca ou nenhuma estrutura e serviços urbanos, onde vive a população de baixa renda” (MICHAELIS, 2016); (2) “Contorno de um corpo ou de uma superfície”, (3) “Zona próxima ou vizinha [...]”; (4) “Conjunto das zonas situadas à volta do centro de uma cidade, mas a alguma distância deste” (PRIBERAM, 2016); “5 B numa cidade, região afastada do centro urbano e que ger. abriga população de baixa renda” (HOUAISS, 2009, p. 2188).

Posto assim, podemos entender favela como um território marcado por ilegalidades e carências, ao passo que a palavra periferia está mais relacionada à localização geográfica, mesmo que também aponte aos locais com carências diversas. No entanto, há também, nas regiões periféricas, condomínios de habitações de classe social considerada alta, bem como outros territórios não ligados a fraturas sociais. Deste modo, recorreremos ainda às definições de Bentes (2007) e Martins (2001) para entendermos aspectos fundamentais do cinema que aborda favelas e periferias.

De acordo com Bentes, as favelas são territórios marcados por fraturas sociais, o “lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade” (2007, p. 242). Para a autora, são lugares carregados de simbologias e signos, onde habitam as pessoas impotentes ou em revolta e que causam certo “fascínio combinado com expressões de horror e repulsa [...]” (p. 247).

Para contextualizar a ideia de periferia, Martins (2001) procura conceituá-la a partir da cidade de São Paulo, mais especificamente, a partir dos seus territórios distantes de um grande centro urbano e marcados por carências. Para Martins (2001, p. 78), essa periferia é “a negação das promessas transformadoras, emancipadoras, civilizadoras e até revolucionárias

do urbano, do modo de vida urbano e da urbanização”. O autor sustenta que a periferia é o local do bloqueio aos acessos sociais, tais como moradia, renda, emprego, segurança pública, saúde, transporte, cidadania, entre outros fundamentais para a vida em sociedade. Aqui, Martins apresenta uma ideia de periferia mais próxima da exclusão social do que do sentido geográfico, corroborando com a definição de Bentes (2007) acerca da favela, ao afirmar que a periferia é o local que “indica o detestável e o indesejável” socialmente.

No artigo “Reverendo as noções de periferia a partir do seu cinema”, Souza (2010) procura refletir sobre o cinema de periferia, termo geralmente utilizado para designar os filmes realizados em locais socialmente desprivilegiados e que revelam “situações, contextos e problemáticas recorrentes ao modo de vida e às experiências de moradores de tais localidades” (p. 179). Deste modo, o autor propõe pensar sobre esse cinema, partindo da afirmação de que definir a periferia não é tarefa simples como conceituá-la a partir da referência sobre o centro da cidade, sendo ela o espaço distante do centro. Deve-se pensar para além dessa designação, investigando as periferias como locais em que se encontram “aquilo que o centro não quis” (ibidem, p. 184), mas sem cair na ideia do dualismo centro-periferia, desprovida de debate aprofundado, pois existem diferenças nos níveis de carência das periferias.

Para Souza (2010), há uma conexão entre os filmes categorizados como cinema de periferia quando das abordagens que revelam precariedades. Alguns filmes focam em temas como habitação, outros em urbanização, ou segurança pública, ou falta de lazer, ou, ainda, o preconceito. Para o autor, são temas que compõem o conjunto de características das periferias, com mais ou menos intensidade, dependendo do local, das políticas públicas, das lutas por direitos e outros fatores que fazem com que cada território tenha as suas particularidades.

Como podemos observar, apesar do uso frequente dos termos favela e periferia como sinônimos para designar os espaços socialmente marginalizados, Souza (2010) esclarece que cada local possui as suas características, o que aponta à impossibilidade de tratarmos esses territórios como espaços semelhantes. Deste modo, recorremos a Wacquant (2008) que, ao estudar os guetos estadunidenses e as *cités* (conjuntos habitacionais da periferia da França), esclarece que existem fatores que divergem em cada localidade, dependendo de sua história social, do papel do estado, entre outros aspectos determinantes de sua estrutura e cultura. Por outro lado, existem alguns pontos de convergência nos diferentes territórios desprivilegiados “de um lado e do outro do Atlântico”, tais como

[...] concentração de populações etnicamente marcadas ou imigrantes, fracasso escolar e desemprego acentuado em particular entre jovens, rejeição aos setores mais baixos e mais instáveis do mercado de trabalho e do sistema de formação, crescimento do número de famílias monoparentais, distorção de estrutura demográfica, estigmatização residencial, abandono e delinquência (WACQUANT, 2008, p. 28).

No decorrer da história do cinema nacional sobre favelas e periferias, houve certa coincidência nas abordagens dos temas de acordo com o período de produção, como apontam Hamburger (2007) e Bentes (2007), o que apresentaremos no próximo tópico.

Por ora, adiantamos que preferimos não adotar o termo cinema de periferia, mas sim nos referirmos a cinema sobre favelas e periferias urbanas, a fim de tentar explicitar a ideia sobre espaços que são diversos em seus problemas e culturas. O termo se dá, também, porque estamos nos referindo a diferentes produções que, em sua maioria, falam sobre esses territórios a partir de olhares exteriores, mesmo que nelas exista a participação de pessoas desses locais. Como lembra Ramos (2013), na maioria dos documentários produzidos entre as décadas de 1990 e 2000, o sujeito-câmera é o emissor de classe média que, em geral, fala para um público de sua mesma classe. Importa ainda destacar que o cinema nacional sobre favelas e periferias urbanas parece estar em consonância com as definições taxativas no início apresentadas e que, a nosso ver, são insuficientes para representar o que propõem.

2 Documentário e representação social

Documentário é um gênero cinematográfico que, diferente das obras de ficção, tem como intenção representar o mundo histórico, abordando fragmentos de realidades, assim tornando tangíveis “aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2005, p. 26).

Para Nichols (2005), os filmes documentários têm como função a representação social, ou seja, são as obras de não-ficção que procuram selecionar e organizar, a partir da intenção do cineasta, a matéria de que é constituída a realidade social. Como lembra Ramos (2013, p. 22), “ao contrário de ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”. Deste modo, aborda elementos passíveis de serem vistos além das telas, o que favorece a ideia de que o que está sendo representado é verdade. Quanto a isso, Nichols chama a atenção para o fato de que o argumento contido no documentário pode possibilitar uma forma distinta de observar a realidade, já que “(1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais” (2005, p. 28). Ramos (2013) nos chama a atenção para o fato de que os documentários também podem oferecer asserções falsas como verdadeiras, dependendo do ponto de vista de quem os analisa. Ou seja, são produções que estão envolvidas com diferentes modos de interpretação, seja na produção ou na própria interpretação diversa dos espectadores.

Desse modo, por mais que os documentários tenham como intenção abordar situações sociais, é importante ressaltar que eles são produzidos por pessoas, ou seja, podem carregar, com mais ou menos intensidade, as visões dos cineastas sobre os temas que escolheram ou que foram designados a abordar. Como assinala Nichols (2005, p. 30), os documentários “significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões”. Posto assim, Ramos ressalta que o reconhecimento sobre as diferenças entre as narrativas de ficção e o documentário possibilita

a cobrança e a análise dos documentários a partir da dimensão ética, considerando a ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (2013, p. 33). O autor apresenta quatro principais sistemas de valores que caracterizam a presença do sujeito-câmera nas asserções de documentários que representam o mundo: a) ética educativa, b) imparcial (em recuo), c) interativo/reflexivo e d) modesto.

De acordo com Ramos (2013), a ética educativa é o estilo de valor dominante no documentário clássico, tendo a voz *over* ou locução com forte presença e a ausência de entrevistas/depoimentos. Também pode utilizar-se de encenação em cenários, além de pessoas comuns como atores. Segundo o autor, a principal função desse tipo ético é “educar a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania, cuidar da saúde, etc.” (2013, p. 35). O autor ainda lembra que esse tipo de documentário clássico é, geralmente, fomentado por organismos estatais, com a finalidade de promover missão educativa.

Com relação à ética da imparcialidade/recuo, Ramos (2013) indica que o sujeito-câmera apresenta-se recuado. Nela, o conjunto de valores se constrói a partir da representação da realidade sem interferências, possibilitando ao espectador julgar a narrativa. O autor ressalta as duas metáforas acerca da ética do documentarista que age em recuo: o paralelepípedo do real e a mosquinha na parede. Com relação à estilística dominante na produção que propõe a ética da imparcialidade/recuo, temos o cinema direto, ou seja, “o mundo deve ser oferecido em uma bandeja para que o espectador possa assumir de modo integral sua parcela de responsabilidade, seu engajamento” (RAMOS, 2013, p. 36). Por isso, a ética do recuo não utiliza a câmera oculta, tendo como principal ideia oferecer a realidade.

Diferente da ética da imparcialidade/recuo, a ética interativa/reflexiva apoia que a intervenção do sujeito-câmera é inevitável. Esse estilo de valor se apropria da ética educativa e da ética do recuo num mesmo plano, sendo que a ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos como entrevistas e depoimentos, que oferecem a participação/interação do sujeito-câmera, que pode também tornar-se personagem. Nesse estilo, não há problemas morais com relação à participação do sujeito-câmera como determinante nos rumos da produção, pois a interação é vista de modo positivo. De acordo com o autor, a apresentação do discurso e de sua construção por quem o enuncia é o valor mais apreciado no estilo da ética interativa/reflexiva.

A ética modesta se afasta dos estilos ética educativa, ética de recuo e ética interativa/reflexiva. Esse estilo reflete um conjunto de produções denominado documentário em primeira pessoa. Nele, o sujeito-câmera tem como intenção abordar questões sociais que envolvem o seu ego, deixando para trás os valores éticos citados. “O ‘eu’ fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egoica para promover a amplitude de sua fala” (RAMOS, 2013, p. 39). Ramos também cita Nichols (2005), que analisa uma parte dos documentários modestos chamando-os de performáticos. Para Nichols, esse estilo envolve aspectos subjetivos de um discurso, desviando a ênfase apenas na representação realista do mundo histórico para uma

ênfase mais poética sobre ele.

Com relação ao tema do trabalho, os sistemas de valores que mais se encaixam na filmografia de nosso interesse são os da ética da imparcialidade/recuo e da ética interativa/reflexiva. Portanto, estenderemos as nossas reflexões com base nesses estilos.

Assim como Ramos (2013), Nichols (2005) também apresenta a importância de refletirmos sobre as questões éticas no cinema documentário, já que, nesse tipo de filme, as pessoas representadas não são como os atores, que assinam contratos sobre o que devem interpretar, de acordo com a exigência do cineasta. Pelo contrário, são atores sociais, que têm como função, no filme, levar a vida como se não estivessem diante das câmeras, exceto quando são convidados a falar para elas. Segundo o autor, é comum que os cineastas procurem indivíduos que sejam espontâneos diante da câmera, pois a desinibição pode contribuir para uma ideia de profundidade semelhante à realizada por atores profissionais. Assim, a ética torna-se essencial para as negociações acerca do filme, pois a abordagem “pode ter consequências tanto para aqueles que estão sendo representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2005, p. 36). Sobre as pessoas selecionadas, Nichols (2005) problematiza a importância de o cineasta não as explorar, devendo informá-las sobre as possíveis consequências do filme, para que haja consentimento quanto à veiculação do conteúdo. Todavia, cabe ressaltar que, para o autor, os cineastas estão mais preocupados em seguir suas carreiras do que dedicar seus esforços à representação de interesses de grupos sociais, o que pode causar conflitos. É por isso que o respeito ético se torna essencial na prática profissional do documentarista (NICHOLS, 2005). A partir dessas considerações, pensaremos as representações sobre favelas e periferias urbanas nos filmes nacionais.

3 Representação social no cinema brasileiro

Segundo Ramos (2013), o cinema brasileiro “tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da alteridade social que chamamos povo, espaço do outro que não é o mesmo de classe” (p. 205). Para o autor, nos últimos 50 anos, uma boa parte das produções nacionais tem abordado temas sobre a representação do popular.

De acordo com Hamburger (2007), o cinema brasileiro, desde o seu início, possibilita a representação de situações de pobreza, abordagem diferenciada de grande parte das produções televisivas, que se concentram em retratar as situações autorizadas pela sociedade do consumo, ou seja, conteúdos sobre o glamour e o prestígio social adquiridos por meio do consumo.

O cinema brasileiro teve diferentes tratamentos estéticos ao longo de sua história. Hamburger (2007) aponta que as produções sobre temas passados em favelas e periferias urbanas tiveram quatro momentos marcantes: em seu início, o cinema moderno, marcado pelo “romantismo simpático” sobre a favela, como o filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, que retrata o ambiente a partir da solidariedade e da poesia, representadas pela cultura popular através do samba. Em um segundo momento, o cinema novo, com viés

político, que apresenta a violência como forma de questionar ideologias hegemônicas, como *Cinco Vezes Favela* (1966), dirigido e filmado por jovens moradores de favelas cariocas e produzido por Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães. Para Hamburger (2007), o cinema moderno possuiu um olhar admirado do cineasta, ao passo que o cinema novo teve um olhar mais voltado para a intenção de mobilização. No terceiro momento, as décadas de 1970 e 1980 como período em que o cinema sobre favelas e periferias urbanas ficou recuado e restrito a filmes experimentais ou independentes, devido à censura da Ditadura Militar e, também, à consolidação da indústria televisiva que, acompanhando o momento da ideia de crescimento econômico e desenvolvimento do mercado de consumo, representava “imagens glamorosas do ‘país do futuro’, branco e afluente”.

A mídia, que emergia na época como elemento recém-enraizado na sociedade brasileira, aparece como cúmplice de versões oficiais que acobertam a ação corrupta e discriminatória de instituições disciplinadoras como reformatórios, cadeias, delegacias, polícias (HAMBURGER, 2007, p. 120).

O cinema de retomada, em um quarto momento, associou, de forma reducionista, as favelas e periferias urbanas à pobreza e à violência, e especialmente, à violência ligada ao tráfico de drogas. De acordo com Hamburger (2007), esse foco está atrelado ao formato de telejornal iniciado nos anos 1990, que trouxe a exposição da pobreza associando-a à violência, a partir de uma abordagem denominada “sensacionalista”. Para a autora, o programa *Aqui, Agora*, da emissora SBT, foi a produção que forneceu o tom para as produções cinematográficas sobre favelas e periferias urbanas nesse período: gravações *in loco*, cinegrafistas em movimento, imagens trêmulas, respiração ofegante dos profissionais que acompanham as situações etc. Hamburger (2007) destaca o documentário *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles, como produção que iniciou o tom reflexivo sobre o universo que estava sendo trabalhado pelos telejornais populares. O documentário apresenta perspectivas diferentes sobre o problema da violência nos ambientes de favelas e periferias urbanas, com olhares a partir dos moradores, policiais e traficantes. Cabe ressaltar que *Notícias de Uma Guerra Particular*, bem como *Ônibus 174* (2002), incluem nas produções imagens de arquivos de telejornais que cobriram os eventos apresentados nos filmes.

Hamburger (2007) também acrescenta que, a partir dos anos 2000, surgiram algumas produções menos generalizadoras quanto ao ambiente e houve a redução dos temas relacionados à violência do tráfico. Todavia, prevaleceu a temática sobre pobreza vinculada à violência. A autora chama a atenção para a reprodução do estereótipo do menino “pobre, negro e malvado”, que Ramos (2013) chamará de popular criminalizado, que tem sua singularidade na intensidade do horror. “Imagens de seres humanos em condições precárias de sobrevivência são estampadas em toda a sua crueza e intensidade, surgindo com tintas carregadas na representação da violência” (p. 209).

Ao referir-se à trajetória do cinema sobre favelas e periferias urbanas, Bentes (2007)

também resume os principais pontos, ao dizer que o cinema moderno romantizou a miséria, ao passo que o cinema novo criou a “pedagogia da violência”, seguido do cinema contemporâneo, que apresenta a miséria e a violência como situações de impotência, naturalizadas. Do mesmo modo, Ramos (2013) apoia que os filmes autorais mais significativos, produzidos nas décadas de 1990 e 2000, no cinema de retomada, “transbordam sangue ou sordidez”. Para o autor, o cinema brasileiro “encontra-se medusado pela representação dessa violência” (p. 207).

Para Hamburger (2007), esse conjunto de filmes merece a reflexão a partir do conceito de “sociedade do espetáculo”, cunhado por Guy Debord (2002), para quem os estímulos provocados por grandes corporações midiáticas, a partir do excesso de luzes e imagens, definem as regras sobre aquilo que deve ou não ser consumido e/ou destacado. Segundo a autora, o espetáculo surge no pensamento do autor como ideia que condensa a opressão nas sociedades atuais. Cabe lembrar que Hamburger (2007) não desqualifica o fato de esses filmes trabalharem a gravidade das situações de pobreza e violência, mas sim questiona a contribuição deles para a perpetuação dessas situações, a partir do espetáculo. “Uns com maior, outros com menor intensidade, os filmes dessa série produziram expressões asfíxiantes da vida em bairros pobres das urbes brasileiras contemporâneas” (HAMBURGUER, 2007, p. 124). Bentes (2007) também soma a essa ideia ao chamar a atenção para as produções de a partir do ano 2001, cujas representações naturalizaram a miséria como problema insolúvel. Para a autora (p. 244), o “problemático é que essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade [...]”.

Posto assim, é possível pensar que as produções contribuem para a construção de elementos visuais que associam pobreza e violência, reproduzindo e cristalizando estereótipos. Hamburger (2007) propõe o desafio de imaginar formas estéticas que desconstruam imagens generalistas e esvaziem ações violentas, ou, como coloca Bentes (2007, p. 244), “como mostrar o sofrimento, como repensar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista piegas?”. Quanto a isso, a autora ressalta que grande parte dessas produções brasileiras não relacionam assuntos como violência e pobreza às elites, o que exclui discursos políticos esclarecedores, ao contrário disso, recai sobre um tema comum e que parece, nas produções, destituído da sociedade em seu todo: “o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si” (p. 249).

Ao analisar *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, Bentes constata que “a favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da sociedade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e se desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela [...]” e ainda completa: “*Cidade de Deus* é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si” (2007, p. 252). Dessa maneira, retomando Nichols (2005) acerca da responsabilidade ética, torna-se ainda mais emergente a necessidade de pensarmos as relações entre cineastas, atores sociais e a produção de filmes sobre favelas e

periferias urbanas, sobretudo as produções do gênero documentário.

Tanto Hamburger (2007) quanto Bentes (2007) parecem apontar para um possível caminho, ao lembrar que nos ambientes de favelas e periferias urbanas existem elementos culturais elaborados pelos seus moradores e que têm ganhado visibilidade. Entre as atividades, as autoras citam o hip hop como um dos elementos culturais de destaque e que promovem a cidadania frente ao Estado desgastado. Bentes (2007) ressalta que a novidade em relação à representação da pobreza e da violência tem surgido no campo da música e do videoclipe. O hip hop é apresentado pela autora como um contradiscurso aos textos sobre esses espaços, institucionalizados através do jornalismo e do cinema. Desse modo, a nossa questão procura refletir sobre como o documentário nacional aborda o hip hop, considerando os filmes que têm como finalidade abordar o movimento cultural direta ou indiretamente. Por outro lado, é importante destacar que, mesmo que existam produções com essa finalidade, nossa hipótese parte da ideia de que a representação do hip hop como promoção de cidadania e alteridade é ineficiente, pois o cinema brasileiro sobre favelas e periferias urbanas, “medusado” (RAMOS, 2013) pela representação da miséria e violência, dá destaque ao espetáculo sobre o popular criminalizado no lugar da cidadania.

Como destaca Ramos (2013), na totalidade dos filmes sobre favelas e periferias urbanas produzidos no cinema de retomada, o foco está nas imagens em primeiro plano sobre as características sufocantes do cotidiano experimentado nesses territórios. “Poucas são as imagens de crianças em escolas, reuniões em famílias, prática de esportes, diversão não relacionada ao tráfico, rodas de samba, meninos empinando pipas, jogando futebol ou outros momentos de descontração” (RAMOS, 2013, p. 210). O autor também acrescenta que “existem poucas imagens de ambientes públicos, fora das moradias precárias, tais como praias, praças, estádios de futebol, cinemas, circos, ruas de comércio popular” (ibidem, p. 210). Deste modo, parece-nos acertado refletir sobre a representação do hip hop como elemento cultural em filmes sobre esses ambientes. Intencionamos desvendar o modo como o movimento é representado, já que parece ser uma das raras práticas culturais presentes nas representações, em meio ao espetáculo sobre a miséria e a violência.

4 Identidade e hip hop: um contraponto para o cinema

Da moda ao ativismo, da “atitude” à música e ao discurso político, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática, trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: o Estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc. e próximos da cultura urbana jovem: música, show, TV, internet, moda (BENTES, 2007, p. 253).

Surgido em meados de 1970 e oficializado em 1974 por África Bambaataa¹, o hip hop

1 África Bambaataa é o pseudônimo do estadunidense Kevin Donovan, DJ e líder da Universal Zulu Nation.

é um movimento cultural que une diferentes elementos artísticos, tais como dj, grafite, música (rap) e dança (*breaking*), entre outras manifestações ligadas ao elemento “conhecimento”. Isso porque a principal função do hip hop é o uso de práticas culturais no lugar da violência e da criminalidade. De acordo com o site da *Universal Zulu Nation*², o hip hop deve ser utilizado como uma forma de transferir conhecimento, reflexão, igualdade, paz, amor, respeito e responsabilidade através da união, ou seja, possui um significado que muitas vezes difere da forma como é representado em diferentes mídias. Tomaremos a música como objeto para pensarmos o significado do hip hop, considerando ser o elemento de maior força do movimento.

Segundo Kellner (1995, p. 230), “a melhor maneira de considerar o rap em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política”. E essa ideia da expressão como cultura de resistência³ está relacionada à raiz jamaicana do rap. Cabe lembrar que a década de 1960 foi um período marcado por problemas políticos e econômicos nas ilhas caribenhas. Assim, indivíduos munidos de caixas de som e microfone recorriam às praças públicas para discursar, em forma de música, sobre os problemas locais. A forte migração de jamaicanos para os Estados Unidos, principalmente para os bairros periféricos de Nova Iorque, provocou o encontro entre culturas e o surgimento de uma nova forma de protestar contra os problemas locais, o hip hop.

De acordo com a *Universal Zulu Nation*, a disseminação do hip hop fez com que grupos utilizassem o modelo da manifestação para produzir o que os rappers chamam de “negatividade”, a saber, produções que têm como objetivo ressaltar de forma positiva a vida criminosa e a violência. Esse, portanto, foi o principal motivo para que Bambaataa criasse o elemento “conhecimento”, que se refere à conscientização dos jovens com relação a questões sociais.

Outro ponto a ser destacado é a assimilação que a mídia fez do hip hop com a violência. Tanto Kellner (1995) quanto Herschmann (2000) apresentam como a mídia, sobretudo o jornalismo, produziu conteúdos que relacionavam eventos violentos – nos Estados Unidos e no Brasil – ao hip hop. De acordo com Herschmann (2000), essa assimilação provocou um clima de histeria na sociedade, estigmatizando a imagem dos jovens das periferias e favelas. Por esse motivo, muitas letras de rap também protestam contra a postura das mídias.

Para Kellner (1995, p. 231), o rap se transformou “num poderoso veículo de expressão política, traduzindo a raiva dos negros diante da crescente opressão e da diminuição das

2 Organização que deu origem ao hip hop. Além das práticas culturais que envolvem o movimento, a organização oferece palestras e cursos diversos que têm como objetivo conscientizar e capacitar os jovens que habitam as periferias urbanas.

3 De acordo com Mattelart, a ideia de resistência sugere mais um espaço de debate que uma ideia impenetrável, sendo que se qualifica pela intenção de mudança. O autor cita Hebdige, que apresenta a resistência como ideia de intenção de mudança e celebração da impotência frente à sociedade segregada. “[...] Trata-se, ao mesmo tempo, de uma declaração de independência, de alteridade, de intenção de mudança, de uma recusa ao anonimato e a um estatuto subordinado. É uma insubordinação. E se trata, ao mesmo tempo, de uma confirmação do próprio fato da privação do poder, de uma celebração da impotência” (1998, apud MATTELART, 2004, p. 75).

oportunidades de progresso, quando a simples sobrevivência passou a ser um grave problema”. Para Green (2006, p. 44) “um tema principal nas letras de rap é o de que o único meio de sobreviver é usar a cabeça, estar consciente e saber o que está acontecendo ao seu redor”. Leal (2007) reforça que o membro do movimento deve ter como dever a propagação de seus conhecimentos.

Deste modo, o hip hop é uma manifestação que reflete as condições sociais existidas nas sociedades “pós-coloniais”. De acordo com Hall (2009, p. 79), “o liberalismo vem sendo incapaz de se conciliar com a diferença cultural ou garantir a igualdade e a justiça para os cidadãos minoritários”. É através da cultura popular, a “cultura dos oprimidos, das classes excluídas” (ibidem, p. 245) que os indivíduos expressam uma forma de identidade cultural.

Tomando como base as perspectivas dos Estudos Culturais acerca das identidades culturais, pensamos o hip hop como um elemento cultural que tem como finalidade apresentar uma identidade. Para os estudos, a construção da identidade é tanto simbólica quanto conceitual e é desenvolvida, sobretudo, quando identidades já existentes estão em conflito. Logo, a identidade é marcada por meio do simbólico e procura estabelecer, em muitos casos, suas reivindicações por meio do apelo a antecedentes históricos, a fim de reafirmar suas identidades, num processo que acaba por produzir novas identidades. De acordo com Woodward (2009, p. 12), a redescoberta do passado é “parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise”. Para a autora, as novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras e devem ser compreendidas com base no conceito de diáspora, vindo da ideia sobre identidades de povos em diáspora: por não terem uma “pátria”, não podem ser simplesmente assimiladas a uma única fonte, ou seja, são híbridas em seu sentido cultural.

Posto assim, Hall (2009) esclarece que o conceito de identidade não deve ser entendido como essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. Para o autor, as identidades estão relacionadas com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura com a finalidade de criar não o que “nós somos”, mas o que “nos tornamos”.

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas com locais históricos e institucionais específicos, no interior e de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional [...] (HALL, 2009, p. 109).

A partir dessas colocações, é possível pensar o hip hop como produto que tem como finalidade produzir identidades que referenciam parte do povo negro. Através do uso de acessórios e vestimentas que identificam o grupo, da forma de discursar com a intenção de transferir conhecimentos e que referencia sujeitos ancestrais, que marcaram a luta dos negros pela liberdade e justiça social, o hip hop oferece um conjunto de significados retomados e

recriados com a finalidade de apontar as diferenças e reivindicar o espaço do negro nas sociedades pós-coloniais.

Hall (1997) também apresenta um tipo de identidade criada por sistemas de representação, como as produções midiáticas. Para o autor, as práticas de significação abrangem relações de poder, ou seja, estabelecem aquele que é incluído ou excluído. Por outro lado, esses sistemas simbólicos de representação fornecem conteúdos que levam ao questionamento das identidades oferecidas, podendo contribuir para a emergência da construção de novas identidades contestatórias, políticas. Aqui está a importância sobre o cuidado na representação social em filmes documentários, pois esses têm como intenção fazer asserções sobre o mundo histórico (NICHOLS, 2005).

De acordo com Woodward (2009, p. 34), “a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política”. Desse modo, talvez, possamos pensar o hip hop como a busca de uma identidade contestatória, sobretudo, com relação à mídia que, tanto em produções jornalísticas quanto em cinematográficas, oferece uma identidade para os negros atrelada à pobreza em consonância com a violência.

Retomando as ideias de Hall (2009) com relação à identidade como um conceito estratégico e posicional, que se vale da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura no seu processo de construção, talvez possamos afirmar que o conjunto de filmes nacionais sobre favelas e periferias urbanas não explora o hip hop a partir da perspectiva do movimento, o que pode contribuir para interpretações distantes de suas intenções, contribuindo para a manutenção das imagens estereotipadas acerca do movimento. Portanto, apoiamos a ideia de que o gênero documentário pode contribuir para a representação e construção de identidades a partir de representações mais éticas, que não busquem apenas trabalhar o que parece ser exótico ou espetacular ao sujeito-câmera e o seu público. Apoiamos a ideia de um cinema que busque promover a alteridade, de modo que alcance certa transformação social. Posto assim, a valorização do hip hop de consciência nas representações poderia ser uma chave para o aumento da produção e, conseqüentemente, aumento do consumo dessa musicalidade pelos demais grupos sociais.

5 Considerações finais

A produção deste trabalho nos permitiu refletir sobre os aspectos que envolvem a representação social no cinema nacional. A reflexão acerca do cinema sobre favelas e periferias urbanas possibilitou-nos perceber que o cinema nacional, em sua trajetória, parece não representar os territórios marginalizados em seus diversos aspectos, reproduzindo o recorte taxativo oferecido pelos dicionários e estudos acadêmicos. Dessa maneira, percebemos a necessidade de contribuir com novos significados de favelas e periferias urbanas, que sejam

capazes de abranger esses espaços com suas singularidades, especialmente as produções culturais que emergem nesses locais e que contribuem para a construção de suas identidades.

Deste modo, procuramos problematizar as representações sociais oferecidas pelo cinema nacional e apontar a necessidade de conteúdos que possam contribuir para produções que busquem retratar esses espaços de modo menos taxativo e mais ético, voltados para as realidades locais em seus vários aspectos. Assim, apresentamos o hip hop como um objeto cultural identitário que pode ser representado pelo cinema a fim de que a produção audiovisual possa contribuir para a ressignificação desses espaços marginalizados, contribuindo para a valorização da cultura popular urbana.

Referências

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

DEBORD, GUY. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contra-ponto, 2002.

GRENN, Mitchell S. Você percebe com sua mente: conhecimento e percepção. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. **Hip Hop e a filosofia**. São Paulo SP: Madras, 2006, p. 44-53.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: Reflexões sobre a idéia de espetáculo**. Novos Estudos, v. 78, p. 113 a 128, jul. 2007.

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

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KELNNER, Douglas. **A cultura de mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 1995.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>; Acesso em 02 de maio de 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PRIBERAM. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/>>; Acesso em 02 de maio de 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SOUZA, Gustavo. Revendo as noções de periferia a partir do seu cinema. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 11, n. 98, p. 178-197, jan./jun. 2010.

UNIVERSAL ZUL NATION. Disponível em: <<http://www.zulunation.com/about-zulunation/>>. Acesso em 05 de maio de 2016.

WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

