

AS NUANCES DO CINEMA DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL: ANÁLISE DO FILME FALA TU

Marta Regina MAIA¹, Thales Vilela LELO²

Resumo

O documentário vem adquirindo um espaço notório na produção audiovisual brasileira nos últimos anos, disseminando narrativas sobre questões sociais intrincadas ao cotidiano do homem comum em suas redes de sociabilidade. O propósito deste artigo será então entender como se dão as representações destes sujeitos no contexto fílmico, utilizando como objeto de análise o documentário *Fala Tu* (2003), do diretor estreante Guilherme Coelho. O filme foi realizado a partir do registro do dia-a-dia de três *rappers* moradores da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro (Macarrão, Combatente e Thogum), durante um período de nove meses, e, através de um foco extremamente intimista, foram captados pelas lentes da câmera do diretor os dramas pessoais destes atores sociais.

Palavras-chave

Cotidiano, Documentário, Guilherme Coelho, Hip-Hop, Narrativas, Sujeitos

Resumen

La película documental ha adquirido un espacio conocido en la producción audiovisual brasileña en los últimos años, difundiendo narrativas sobre cuestiones sociales intrincadas al cotidiano del hombre común en sus redes sociales. El propósito de este artículo es entonces entender el sentido de las representaciones de estos sujetos en el contexto de la película, mediante el análisis de la película *Fala Tu* (2003), del debutante director Guilherme Coelho. La película fue hecha en el registro del día a día de tres *rappers* residentes de la Zona Norte del Río de Janeiro (Macarrão, Combatente y Thogum) durante un período de nueve meses, y a través de un enfoque muy íntimo, fueron capturados por la lente de la cámara del director los dramas personales de estos actores sociales.

Palabras clave

Cotidiano, Película documental, Guilherme Coelho, Hip-Hop, Narrativas, Sujetos

Introdução

Este artigo se propõe a elucidar algumas das linhas narrativas que envolvem as tramas de muitos filmes documentários produzidos no Brasil nos últimos dez anos, desenhando os contornos das representações assumidas pelos atores sociais nestes espaços, e suas ações empreendidas para com a câmera, operando ou não fissuras nas convenções do “roteiro”. Para tal empreitada, será buscado um exemplo que seja significativo desta corrente de produções, e que será analisado conforme os objetivos esquadrihados, visando apresentar fios que possam ser significativos para a atual conjuntura nacional. Porém, antes de iniciar a apresentação do objetivo de análise, cabe um rápido olhar diacrônico para os marcos históricos que iluminam o contexto atual.

Assim, um primeiro questionamento desponta como chave para iniciar este percurso introdutório: de qual prisma se apresenta o popular no cinema documentário brasileiro? Segundo Consuelo Lins, o documentário como tal surge intrinsecamente anexado aos modos de representação dos sujeitos nas imagens televisivas. A autora assinala que o Brasil harmonioso, rico, de imagens com enquadramentos estáveis e de boa qualidade, cede exponencialmente espaço para um país entrecortado por “grupos urbanos até então praticamente invisíveis nesta produção audiovisual: a população carcerária, os moradores de rua e de favelas, pivetes e mendigos, prostitutas, trabalhadores do lixo” (LINS, 2008, p. 44) que vão salpicando na marginalidade das captações documentais.

Este quadro se expande por completo quando a violência urbana, no final da década de 80, começa a tomar contornos mais bem definidos nos grandes centros urbanos, passando de fenômeno exclusivo dos morros e das favelas para se instalar de forma horizontal por todas as grandes cidades brasileiras (ADORNO, 2000; NASCIMENTO, 2003 apud SOUZA, 2006). Suas formas de projeção na televisão comercial se alteram drasticamente: aquilo que antes era dado como um ruído ao sistema uniforme e cristalino se infiltra na central de força dos dispositivos mediáticos. Programas da seara “popular”, como o *Aqui e Agora*, inaugurado em 1991, desencadeiam uma mudança no próprio panorama televisivo, dedicando à violência urbana, a pobreza e a exclusão, largos espaços dentro de sua “linha editorial”. Como pontua Vera França, o “homem do povo” consegue seu lugar através da exploração dos “dramas pessoais e familiares, resgatando os *flashes* do dia-a-dia” (2006, p. 7), trazendo, deste modo, para a tela, “as

aspirações e agruras que assombram e alimentam as chamadas ‘classes populares’ (população de baixa renda e precárias condições de vida)” (*idem*, p.7).

Para Consuelo Lins, o fim dos anos 80 foi o marco da derrocada de uma cultura cinematográfica utópica e modernista, garantindo a ascensão da chamada cultura do audiovisual, “que nos forma e nos constitui, fornecendo visões de mundo, modelos de ação, normas de conduta, formas de expressão, vocabulário, atitudes e posturas corporais” (LINS, 2008, p. 45). Entretanto, a autora, é ponderada em sua análise, dizendo que “não se trata, porém, de uma formação que necessariamente domina e aliena, mas de um processo heterogêneo, paradoxal, incompleto, em que a negociação é permanente” (*idem*, p.45).

É necessário então retomar novamente a questão inicial: de qual prisma se apresenta o popular no cinema documentário brasileiro? Da paradigmática obra de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e Imagens do Povo*, algumas reflexões podem ser extraídas com vistas a iluminar e contextualizar esta indagação. O teórico traça um panorama histórico de diversas obras cinematográficas brasileiras daquilo que ele compreende como expoentes do chamado “modelo sociológico”, em vigor principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, em propostas engajadas politicamente em desvelar os bolsões de marginalidade expulsos do cenário televisivo da época. Porém, em filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno ou *Maioria Absoluta* (1966), de Leon Hirzman, a figura popular aparece despersonalizada, em tom generalizante, massificada, distante do cineasta realizador que, através de uma locução em *off* exteriorizada do universo representado, divaga sobre uma tese narrada e comprovada através de imagens. Entrevistas surgem em tom ilustrativo, acionando um tipo sociológico, “revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas (...) Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem” (BERNARDET, 2003, p. 24). Este mecanismo é indispensável, já que “o que dizem os entrevistados terá de se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor, caso contrário nem a fala do locutor seria a interpretação do real, nem o real – via amostragem – conseguiria autenticá-la” (*idem*, p. 19).

Para Consuelo Lins, o que difere este modelo de documentarismo moderno das veias contemporâneas é principalmente o modo de representação do sujeito. A autora

considera *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984), do diretor Eduardo Coutinho, o divisor de águas entre estas épocas complementares, e pontua as características deste filme que indicarão tendências para a cena cinematográfica nacional:

aposta no encontro de quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera (LINS, 2008, p. 27).

Do outro de classe do cinema moderno, eclode a silhueta do sujeito da “experiência”. Ambiguidades não são resolvidas e nem especialistas ou uma locução “neutra” estão a postos para explicar e encadear a trama da película. A artificialidade das gravações é tomada como um ponto nevrálgico, e as contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado. O esquema particular/geral é pulverizado em prol de atores sociais fragmentados que se constroem através de suas próprias verbalizações (ou mesmo da observação participante do cineasta). Por intermédio dos depoimentos dos personagens, o que se constrói é um mosaico de opiniões - muitas vezes colidentes - e ações feitas para a câmera, em direção ao espectador.

Se o popular toma a cena das redes televisivas, o papel do documentário é, segundo Jean-Louis Comolli, se afastar da “ficção totalizante do todo”, tendo a “chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008, p. 172). Cabe frisar que não é o propósito deste estudo contrapor as representações do homem ordinário nas televisões e no documentário, e, se este percurso histórico foi esboçado, é com a intenção de contextualizar a atual conjuntura do documentário no Brasil. Considera-se aqui (e como será visto mais adiante), que ainda que o interesse de determinado realizador seja construir “com o outro”, uma representação será acionada neste processo, operando uma seleção e uma perda. As tendências contemporâneas não garantem que a alteridade transmutada em imagem será mais “real” do que aquela do tipo sociológico, mas sim que as distâncias entre realizadores e atores sociais possam ser encurtadas no espaço filmico, capacitando um encontro mais habilitado aos “riscos” do real.

Nesta perspectiva da cinematografia documental atual de “ir ao encontro do outro” sem teses pré-determinadas, tem-se os trabalhos do documentarista Guilherme Coelho como consideravelmente representativos. Exponente da nova safra contemporânea supracitada, seus filmes buscam, como ele próprio afirma, “olhar de perto e esperar que algo novo chame a sua atenção. Fugir do paternalismo reinante no país, filmar sem pena de ninguém e também sem achar o personagem o máximo” (BRAGANÇA, 2010). Deste modo, em 2002, o cineasta mergulhou no coloquial de três moradores da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, que, em comum, tinham a paixão pelo rap. Durante nove meses de filmagens, sua equipe gravou as rotinas e transformações destes três atores sociais preocupados com o que eles teriam a dizer sobre suas vidas, sonhos, dramas, expectativas e interesses. Assim surgiu *Fala Tu*, que é um olhar sobre os contextos sociais de: Macarrão, 33 anos, apontador de jogo do bicho, pai de duas filhas, morador do morro do Zinco e torcedor do Fluminense. Suas músicas, segundo ele próprio, são “retratos do cotidiano de detentos”; Combatente, 21 anos, moradora de Vigário Geral, frequentadora da Igreja do Santo Daime, operadora de telemarketing e membro do grupo de rap Negativas, escreve letras voltadas para “mostrar para os homens que as mulheres não são aquilo que eles pregavam nas músicas” (DEPOIMENTO); e Thogum, 32 anos, vendedor de produtos esotéricos, budista e morador de Cavalcante, procura trazer mensagens positivas aos habitantes de favelas, com letras como: “dê uma virada certa na vida/serás uma pessoa bem-sucedida/largue essa vida cheia de perigos/tire a cara das drogas/ponha a cara nos livros”.

Com o intuito de apreender algumas das especificidades deste filme tendo como pano de fundo a cena nacional, será definido um protocolo metodológico de duas etapas. Numa primeira, será lançado um olhar sobre as vigas da edificação documental. A partir deste olhar, será possível dimensionar o espaço de atuação dos sujeitos neste ambiente circunscrito que é o produto audiovisual, indo ao encontro das entrevistas em si, e dos modos de representação destes atores sociais na trama.

Sob os olhares da câmera

O cinema manipula a realidade? Este é o título e o ponto nevrálgico do trabalho de Sidney Ferreira Leite (2003). Esta indagação inicial fará com que o autor retorne aos primórdios do cinema, onde as primeiras exposições da companhia Lumière deram largada no fatídico ano de 1895. O cinema que nasceu documentário tinha como

premissa um registro de fragmentos do cotidiano, ainda que consideravelmente distante das potencialidades de algo que pudesse ser nomeado “linguagem cinematográfica”. As primeiras técnicas de trucagem, encenação e montagem, só serão exploradas à *posteriori* por Georges Méliès, David Wark Griffith e Sergei Eisenstein. Porém, o que irradia da experiência inicial com o cinematógrafo, como bem lembra Jean Louis-Comolli (2008), é a inocência inicial de todos os vértices de sustentação do processo: do sujeito tornado imagem e ainda não consciente da máquina que o fita por um olho biônico (ainda que fosse possível suspeitar desta captação), do realizador ainda imerso no “sonho inaugural” do realismo primitivo transmutado em fotografias animadas e, por fim, do espectador, amedrontado diante de um “súbito fortalecimento das potências da representação, que vemos penetrar na parte invisível do mundo e dos seres, inscrever essência na aparência, revelar tanto o segredo como o sonho, generalizar o íntimo” (COMOLLI, 2008, pp. 92-3).

A partir deste “cine-monstro” gerado do ventre de uma sessão projetada para pouco mais de 30 testemunhas, “poucos poderiam imaginar que alguns anos mais tarde, multidões formariam filas gigantescas em todo o planeta com o objetivo de comprar um bilhete para a exibição da película em cartaz” (LEITE, 2003, p. 13). Todavia, o espectro de uma inocência experimentada nas primeiras projeções iria sempre ressurgir em cada novo encontro, já que a própria arte cinematográfica se arquiteta no paradoxo crença/desconfiança. Para Comolli (2008), o crer sem deixar de duvidar, e o duvidar sem deixar de crer, alimentam o medo inicial recalcado e reavivado em cada nova sessão, numa dialética vital para a arte cinematográfica.

No documentário, uma dose de realidade distribuída pelas chancelas da película pulverizaria aos quatro ventos uma crença maior no referente fílmico, já que, diferentemente da ficção, não haveria como “mascarar” estes referentes. Remetendo novamente a Comolli, cabe complementar esta perspectiva com o argumento de que

a parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas, sim, mas não sua realidade. Realidade referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário e que se impõe a ele como sua lei (COMOLLI, 2008, p. 170).

O cinema então se constitui entre uma coletânea de perdas, consolidadas através de escolhas. A decisão sempre arbitrária de tomar um ângulo, decidir um plano, é no mesmo movimento o abandono de todas as outras opções relegadas às sombras. O “não-ver” é parte do jogo *voyeurístico* da arte cinematográfica, transbordando a sala de projeção para a tela mental do espectador. Este sujeito relegado a um “olhar” já iniciado na sequencialidade das imagens, percorrerá caminhos difusos, deixando-se cegar pelo fato de não conseguir captar cada detalhe das cenas a todo instante, e desejando mesmo não ver tudo! Mais uma vez, Comolli: “Mantenho, diante do que o quadro me apresenta, uma recusa, uma reserva, um não-visto que perfura de negro a cena visível. É como se o olho todo-poderoso só se pudesse abrir para sua própria insuficiência” (*ibidem*, p. 141).

Se o cinema como elaboração se dá no olhar monocular do dispositivo e nas interlocuções com o espectador que também se edifica na obra, também não é possível dizer que há um real verdadeiramente inscrito mesmo no processo de captação de imagens. Ainda no documentário, os sujeitos que atuam seus próprios papéis obedecem a um jogo contínuo de representações de si mesmos, não sendo também mais que fragmentos. No instante da gravação, o “risco do real” se instaura no documentário, e uma tênue e fina linha entre realizadores e atores pode se romper se ambas as partes não estiverem de acordo. O sujeito filmado sabe das convenções do filme que se está a fazer, sabe que é esperado que ele aja sob os cânones de determinado papel³ e intui até mesmo seu público-alvo. Além disso, também tem condições para gerir os conteúdos de suas encenações, disparar provocações e acionar dissonâncias ao filme em curso, se produzindo continuamente para seus interlocutores presentes e futuros (*ibidem*). Fernão Pessoa Ramos (2008) utiliza o conceito de *encenação* para definir esta relação complexa gerada no ambiente de filmagens. Diferentemente da pura encenação dos atores de uma peça que tem como foco das performances as atenções dos realizadores (atentos para que não haja falhas no enredo) e em última instância o espectador - alma de toda a tomada - no caso das ações de atores sociais captadas em um documentário, o que ocorre é uma intrincada rede de possibilidades pressupostas por realizadores que buscam afinação com seus personagens, mas que não necessariamente terão o retorno esperado.

Nas densas sombras que cercam os faróis de compreensão da equipe de filmagem, as dissonâncias são objetos de receio e atenção redobrada: podem ser colossalmente buscadas ou ocultadas na edição. Como já apontado, nenhuma das duas alternativas garante um filme mais real, mas, em ambas, os personagens do enredo atuam para um olho biônico que modifica o grau da interação, transposta futuramente do face-a-face dialógico para uma sequência de cenas vistas por espectadores que não poderão diretamente interagir com este ator social transmutado em imagem. Isto pode gerar uma tensão também contínua neste sujeito, que temerá pelo tipo de interpretação de suas ações sem que ele possa se defender. Mas, apesar de todos estes entraves, e de sua compreensão, ainda que mínima, destas questões, seu agir no mundo ainda continua atualizando a experiência social e sendo moldado por ela: o ator do documentário não suspende sua interação direta ou indireta com os outros que o ligam a este universo, já que, o papel que se espera que ele assuma, é o de ninguém mais que si próprio.

Ponderações sobre o universo fílmico esclarecidas, ainda caberá, antes de adentrar mais diretamente na esfera dos modos de representação dos personagens expostos no filme de Guilherme Coelho, transitar primeiramente pelas redes de interpretação emanadas dos fluxos cotidianos.

Redes narrativas

Comolli (2008), ao falar das representações que se articulam nas linhas de força estabelecidas pelas relações de poder, irá afirmar que “o mundo nos é dado por meio de narrativas. O real seria, portanto, aquela parte do mundo que não é apreendida em nenhuma narrativa, que escapa a todas narrativas já formadas” (COMOLLI, 2008. p. 100). Espaço inapreensível que demanda narrativas novas ou as desafia, o real é aquilo nos apreende sob a forma de um acaso. Assim, aquilo que tomamos como realidade diz respeito às diversas narrativas que se cruzam na tessitura social, aquilo que se coloca no plural, que “concerne às elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas dos diferentes pólos de poder” (*ibidem*, p. 100).

Neste complexo sistema desvelado pelo ato de narrar, aflora um artifício onde se busca e estabelece um encadeamento, uma direção. O sujeito é investido de papéis e personagens são criados, assim como soluções apontadas. Como aponta Bruno Leal, “as narrativas (...) tecem a experiência vivida e podem aparecer no cotidiano, contadas pelos

seres humanos, ajudando-nos a viver e agrupando-os, distinguindo-os, marcando seus lugares e possibilitando a criação de comunidades” (2006, p. 20).

E qual o lugar da cinematografia nesta cadeia? Para Jean-Louis Comolli, no *lócus* de realidades em profusão, “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. O cinema faz surgir o mundo como filmável” (2008, p. 100). Se em uma ponta da corda as imagens disseminadas na tela representam algo que foge ao controle ou ao cerceamento de um quadro, na outra ponta (e estabelecendo mais um elo em tensão), se dispõe uma narrativa que se engendra e se mescla nas teias de compreensão deste real.

Este exercício reflexivo serve como um meio de afinar o olhar em direção ao objeto de análise deste trabalho. Com as ferramentas epistemológicas em mãos, o estudo se volta para os conjuntos narrativos que dialogam com a realidade social enfocada no documentário *Fala Tu*, debruçando-se principalmente sobre a cultura urbana do *hip-hop*, elemento de ligação (e sustentação) entre os personagens do longa-metragem. A etapa seguinte servirá então de base para desbravar um modo de interpretação da narrativa edificada na película e das representações propostas para os atores sociais (processo este, que, como visto, se encontra terminantemente em articulação, dado o casamento conflituoso existente entre ambas as partes no ato das filmagens).

O hip-hop em cena (e na mira)

Como anteriormente assinalado, o final dos anos 80 do século XX possui a peculiaridade de ser no Brasil a época onde a violência urbana começa a tomar contornos mais bem definidos em grandes centros, e as adversidades que eram restritas a favelas e comunidades afastadas passam a se instalar nos espaços centrais de metrópoles brasileiras. Jovens negros ou pardos e moradores de favela passaram a ter visibilidade sendo associados à violência e a criminalidade, tornando-se os vilões identificáveis de um Brasil antes tido no imaginário urbano como pacífico e festivo.

Então, partindo destas premissas, o que se apresenta, em síntese, é o eclodir de novas narrativas no contexto brasileiro, no processo de abrigar ao discurso oficial, fenômenos de cunho social como a pobreza, a marginalização e a violência - que antes eram única e

exclusivamente restritos a regiões periféricas – no seio dos grandes centros de metrópoles como o Rio de Janeiro, por exemplo. A própria noção de Brasil, associada à figura de um país sem violência e adversidades (a terra aonde é carnaval o ano inteiro) vê-se forçada, num primeiro momento, a ser re-construída para abarcar estas “ameaças” que se espalharam por regiões antes “ordenadas”.

Porém, outras narrativas também são possíveis além das legitimadas pelas instâncias de poder, como a exemplo das estruturadas a partir do hip-hop, que emergidas de favelas e locais periféricos, extrapolando limites e se expressando como movimentos culturais marginais. Como pontua Gustavo Souza (2006), este movimento, ao longo dos últimos 20 anos, tornou-se um dos porta-vozes de uma camada de excluídos que nesse mesmo período apenas cresceu, revelando um Brasil fragmentado e disperso. Quando Michel de Certeau (2000) fala das táticas de apropriação em espaços controlados por sujeitos ordinários que exercem seu poder em filigrana, irá levantar três lugares onde se põem as formalidades destas práticas cotidianas, ocultas através de um manto de complexidade que recheia as astúcias sociais, em evidência. Estes são: os jogos específicos de cada sociedade que servem para dar espaço aos lances possíveis no xadrez diário, os relatos memoriais destas partidas infinitesimais que atuam como repertório de esquemas de ação, e por fim, os contos ou lendas, que se efetuam num “espaço excetuado e isolado das competições cotidianas, o do maravilhoso, do passado, das origens. Ali podem expor-se (...) os modelos dos gestos bons ou maus utilizáveis a cada dia” (CERTEAU, 2000, p. 80)

Na medida em que as representações musicais do hip-hop concedem visibilidade a conflitos e tensões que de outra forma seriam pouco aparentes, constata-se a validade dos contos narrados em melodias como formas de projeção de um real até então obscurecido, fornecendo relatos de maneiras como os sujeitos para os quais se voltam estas letras podem agir no *everyday life*. Logo, identidades criadas a partir das músicas ajudam na compreensão da conjuntura sociocultural das cidades onde estas expressões são formuladas. O hip-hop se propõe a reunir um conjunto de diversas manifestações culturais (dança, música, poesia, artes plásticas e mobilização social), onde cada um destes elementos se combina ou atua independente em determinado espaço⁴. Porém, sua expressão mais geral se faz através dos signos “conscientização” e “mobilização social”. Ainda que o primeiro elemento não seja dado como oficial no hip-hop, somente sendo

reconhecido por alguns integrantes, ambos perpassam boa parte das expressões culturais deste movimento.

O rap, como expressão de um dos elementos do hip-hop (a música), abarca seus discursos mais gerais, dialogando e assimilando o próprio conteúdo narrativo destes representantes da periferia a formas peculiares ao cerce dos diversos cotidianos experimentados habitualmente. As várias facetas deste gênero musical acabam então por representar em sua maior parte conflitos que são internos aos espaços da periferia. Para o pesquisador Gustavo Souza,

Essa estratégia materializa o desejo de ser ouvido, de ser visto. Construir um discurso com tais características sanciona a concretude de uma ‘narrativização’ em que a malha dos excluídos ganha direito de voz, de narrar a sua história e de assim marcar a sua presença perante a sociedade, mesmo que o alcance não seja por completo (2006, p. 9)

No documentário *Fala Tu*, têm-se a silhueta do hip-hop como consolidada no cotidiano daquele ambiente e presente nos discursos dos três *rappers* e nas letras de suas músicas. Nota-se que o propósito do diretor é dialogar com a configuração narrativa que atribui aos sujeitos residentes na periferia um grau de positividade e personalização. Macarrão, Combatente e Thogum não se fazem presentes na trama como ilustrações de uma tese edificada pelo diretor do projeto, nem são “vistos” como unicamente a materialização de um problema social. Como frisa Vera França, as visões comuns que se têm sobre o povo oscilam em duas frentes: aquelas que tentam visualizar a cultura popular como um mundo à parte, empapado de ingenuidade primitiva, e, de outro lado, aquelas que vêem os pobres somente a partir de um lugar de ausência, sendo objeto “tanto de desprezo como de zelo pedagógico (estimulando iniciativas de natureza educacional que visam levar a cultura aos diversos tipos de excluídos)” (FRANÇA, 2006, p. 39).

Mas em *Fala Tu* figuram homens e mulheres repletos de experiências únicas, construídas através da expressão verbal e no contato direto com a câmera. A interpelação é o modo de ação do documentarista, e os atores sociais do enredo sabem da importância de sua visibilidade como modo de impulso profissional, pessoal, e também como asa-delta de depoimentos que erguerão voo, rumo às diversas sessões onde os dramas destes sujeitos serão vistos.

O próximo passo aqui dado será então o de compreender os modos como os protagonistas de suas próprias vidas narram suas experiências para as lentes de Guilherme Coelho através de ações e verbalizações, sem com isso querer oferecer uma gráfico completo das interpretações possíveis do filme, mas sim, em consonância com o método utilizado por Paulo Bernardo Vaz (2006) em seu diagnóstico de narrativas fotográficas no Caderno Cidade de uma gama de impressos, perambular pelos quadros de *Fala Tu*. Elaborando um trajeto que não estabelece um lugar próprio nem se autoriza pelo discurso científico, procura-se deste modo dar conta das imprevisibilidades das rotas de leitura dos interlocutores do filme, que podem construir infinitamente o mesmo em cada nova sessão.

Macarrão, Combatente e Thogum: cotidiano em configuração

Thogum é o primeiro a surgir na cena. Em um plano onde o mesmo se dirige para um trem que o leva para o trabalho todas as manhãs, é possível acompanhar a equipe de filmagem em seu encaço, entoando diversas vezes as palavras “vem, vem, vem”, que, ruídos a uma plasticidade observacional, já avisam ao espectador: o quadro que veem na tela, é o olho da máquina cinematográfica. O *rapper* dialoga com a equipe de filmagem que aos trancos e barrancos o acompanha, dizendo: “isso vai ser engraçado”. Suas próximas cenas são trabalhando, na gravação de uma de suas composições e em um de seus rituais religiosos diários. A participação de Thogum é a mais discreta dos três personagens até os 28 minutos do filme, quando a Van da equipe de produção leva o *rapper* ao encontro de seu pai, que ele conheceu na roleta de um ônibus e que está à beira da morte. Assim, uma projeção que até então era mais descritiva, dá espaço para a exposição de um drama pessoal, com Thogum esboçando a narração para as câmeras das lembranças de sua traumática infância recheada por graves conflitos familiares. Sua próxima cena será na sala do hospital com seu pai, que está visivelmente abatido. É perceptível uma considerável timidez do ator social frente à figura paterna, que também é entrevistada pelo diretor (até mesmo comentando das potencialidades do filme como mola propulsora para a carreira universitária de seu filho). Porém, as grandes doses de carga dramática deste personagem serão expostas em seus últimos (e longos) depoimentos. Em um destes, o *rapper* relata um fato ocorrido nas imediações de sua residência, onde, abordado por policiais, teve de retirar suas roupas por suspeita de ser traficante, ou seja, mais um jovem negro que corroboraria com a “baderna”, sendo uma

“ameaça” ou então só mais um “culpado” pela “confusão” social. A humilhação deste acontecimento parece reverberar em sua música, no âmbito de que o negro de suas letras deve sempre “levantar sua cabeça” e abandonar a “escravidão” da qual é compelido a viver.

No encontro realizado oito meses após o início das filmagens, Thogum fala sobre a morte do pai. Embora o ator social guarde um certo remorso pela ausência do mesmo em seu crescimento, o sentimento de saudade transborda de suas palavras, delineando os contornos de sua face e seu semblante melancólico, fechando o ciclo de construção de uma representação altamente peculiar.

As primeiras imagens de Mônica Xavier de Oliveira (Combatente) também são mais distanciadas de sua vida privada, focando principalmente nas esferas de sua carreira profissional como atendente de telemarketing, como cantora do grupo de *rap Negativas* e como locutora de uma rádio comunitária. Após mais algumas imagens na rádio, a personagem irá sumir do palco, e diferentemente de Thogum, a dinâmica estabelecida com a equipe de filmagem aparentemente não consegue dar conta de adentrar em um recorte mais íntimo. Nos planos finais, realizados em sua casa, Mônica irá discorrer sobre seu ingresso na Igreja do Santo Daime, esboçando que seu adentrar a este grupo se associava a problemas pessoais que ela precisava resolver, mas que não são tocados em nenhum momento de suas entrevistas. É retratado também o desligamento de Combatente do grupo *Negativas*, situação de encontro filmada que visivelmente incomoda as personagens, mas que é aparentemente mascarado devido a presença da câmera. A cantora Afro Lady fala sobre o comportamento explosivo de sua ex-colega de grupo musical, questão que também não surge nas cenas gravadas. O que se apresenta é um plano relativamente curto onde Combatente chora em sua volta para casa de ônibus. Em sua última aparição, nas imagens captadas após oito meses do início do filme, são oferecidas algumas cenas de sua carreira solo, fechando um desenho que acaba ficando mais atado a um olhar das dimensões públicas e profissionais da vida de Mônica.

Dos três personagens principais da trama, aquele que confessadamente mais se expõe (e conflita) com a equipe de filmagem é Macarrão. Para ele, o “termômetro” que avalia a qualidade de seu trabalho musical não é a própria esfera do rap, ou ainda, de modo mais

abrangente, a cultura hip-hop, mas a comunidade da qual faz parte, seus vizinhos, amigos. Assim, seu reconhecimento se efetiva em suma na execução de suas letras em rádios comunitárias ou mesmo em horários de visita em presídios. Sua vertente musical também contém narrativas de vivências pessoais em intercâmbio com uma linha mais geral do rap, que aqui se encontra em linha tênue com o chamado universo carcerário, embora Macarrão não considere sua música como “de bandido”, mas sim, como “crônicas do cotidiano”. Segundo o pesquisador Bruno Zeni,

A relação do rap com o universo prisional é de intimidade e reciprocidade. Por ser uma música surgida entre a população pobre, o rap tem, na grande massa carcerária brasileira, composta majoritariamente de negros e pobres, um público fiel e *rapper* em potencial. O movimento é de mão dupla: o rap tematiza o mundo da cadeia, ponto final daqueles que se envolvem com o crime e com a violência – ameaça vivida de forma próxima e intensa por grande parte dos moradores da periferia –, e as prisões produzem rap. (ZENI, 2004, p. 233)

Nesta dinâmica da visibilidade e interação a partir de sentimentos como exclusão e segregação, os autores das melodias conversam diretamente com a “aversão da grande mídia” imersa entre os signos da cultura hip-hop, porém, de modo ainda mais avassalador, pois esta aversão também se dá – num jogo de embate - ao próprio lugar organizado e legitimado cedido ao hip-hop. Macarrão, em um momento do documentário, chega a afirmar que “o rap nunca me deu nada como eu também nunca dei nada pro rap. A gente nunca trocou nada, eu não sou ninguém no rap” (DEPOIMENTO).

Para além do núcleo musical, Macarrão não se intimida frente às câmeras, interpela Guilherme Coelho, como quando compara sua situação financeira com a do cineasta. Devolve e questiona suas perguntas; isto fica muito explícito na cena onde o cineasta dialoga com ele sobre emprego. Macarrão não concorda com a opinião do diretor sob o trabalho dele e sobre o valor recebido, retrucando com perguntas que servem para demonstrar a periculosidade e inconfiabilidade de sua profissão e é também irônico (quando fala das causas que facilitam o assalto de jovens de classe média por menores moradores da periferia). Mas, é no silêncio que os sentimentos deste personagem afloram na tela: das alegres e conflituosas imagens com sua esposa nas primeiras gravações, temos uma figura triste que se expressa nas últimas filmagens. Uma outra

persona assume o plano. Nitidamente desconcertado, Macarrão não consegue ainda assimilar a perda de sua esposa, e seu silêncio denota esta incapacidade. Cinema que transcende a morte – as imagens virtuais dela, assim como do pai de Thogum, serão sempre reavivadas em cada sessão, mas os corpos físicos, estes já não mais residem no plano terreno.

Considerações finais

O conjunto narrativo proposto pelo diretor Guilherme Coelho não se encarrega do trabalho de “inclusão” dos excluídos, o que seria o mesmo que admirá-los pelo simples fato de serem segregados, re-afirmando assim sua incapacidade de adquirir visibilidade sem a presença do cineasta ou da marca da “violência”. A atitude de filmar “sem pena de ninguém” é perceptível em *Fala Tu*, já que a proposta não é “incluir”, mas tão somente não excluir, ou seja, dar o espaço para a construção e reconstrução de perfis a partir de relatos e ações. Dessa forma, e ciente da sua intervenção no “real” na posição de cineasta, Coelho pôde mergulhar no habitual daqueles indivíduos nos nove meses de gravação, dialogando ativamente com as narrativas já existentes no tecido social onde residem os protagonistas do documentário.

Os responsáveis por aquilo que seria uma possível “inclusão”, são os próprios *rappers* do documentário. Se em geral no rap/hip-hop a produção é feita a partir de quem, de fato, vivencia diretamente a exclusão (oferecendo quadros interpretativos para as apropriações de lugares instituídos nas artes de fazer cotidianas), o que se tem nos depoimentos dos três personagens de *Fala Tu* é, em síntese, a voz de narrativas do dia-a-dia de sujeitos estigmatizados por viverem em favelas e comunidades carentes e também por experiências particulares, que entornam esta proposta inicial, superabundando suas próprias representações através de dramas individuais que não ficam limitados a uma visada do popular como simplesmente marginalizado ou “mata virgem” a se desbravar, mas como um leque abarrotado de ambiguidades que são inerentes à própria subjetividade dos sujeitos dotados de nomes próprios projetados na tela. Este é o mote de toda uma verve de produção cinematográfica nacional: ver o outro para além de tipos pré-definidos, e, quem sabe, na singularidade deste sujeito que desbota o quadro de tons cinza, reconhecer a pluralidade dos modos de agir e ser no mundo social.

Referências bibliográficas

Bragança, F. (2010) *Guilherme Coelho e os recrutados*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/guilhermecoelho.htm>.

Bernardet, J. (2003) *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Certeau, M. (2000) *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. 5ª Ed. Petrópolis: Vozes.

Comolli, J. (2008) *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

França, V. “A TV, a janela e a rua”. En: França, V. (Org.). *Narrativas televisivas: programas populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

Leal, B. (2006) “Saber das narrativas: narrar”. En: França, V. e Guimarães, C. (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica.

Leite, S. (2003) *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus.

Lins, C. (2008) *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.

Ramos, F. (2008) *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Souza, G. (2006) *Culturas urbanas e periferias no documentário contemporâneo brasileiro: funk, hip-hop e samba*. Trabalho apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador.

Vaz, P. (2006) “Apresentação”. En: Vaz, P. (Org.) *Narrativas fotográficas*. Belo Horizonte: Autêntica.

Zeni, B. (2004) “O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva”. En: *O Negro no Brasil*. Estudos Avançados. São Paulo: USP, v.18, nº50, pág 225-241, jan/abril.

FALA TU. Direção: Guilherme Coelho. Produção: Mauricio Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e Guilherme Coelho. Roteiro: Nathaniel Leclery. Elenco: Macarrão, Thogum e Combatente, 2003. 1 filme (74 minutos), son., color., 35mm.

¹ Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFOP. Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Líder do Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq Linguagem, narrativas e recepção. E-mail: marta@martamaia.pro.br

² Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, estudante do 5º período do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFOP. E-mail: thales.lelo@hotmail.com

³ E este papel pode mesmo ser requerido conscientemente pelo diretor de determinado filme, como pontua Jean Claude-Bernardet ao conceituar a idéia de “ator natural”, figura reinante no modelo sociológico de cinema brasileiro, e desbaratada inicialmente pelo marco do cinema documentário, *Nanook, o Esquimó* (1922), de Robert Flaherty.

⁴ A história do hip-hop é abordada em minúcias no artigo *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*, de Bruno Zeni (2004), disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a20v1850.pdf>