



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

THÍFANI POSTALI JACINTO

DOCUMENTÁRIO DE ÉTICA DIALÓGICA: A EXPLICITAÇÃO DO ENCONTRO  
ENTRE DOCUMENTARISTAS E ATORES SOCIAIS

*DIALOGICAL ETHICS DOCUMENTARY: EXPLICITNESS OF THE ENCOUNTER  
BETWEEN DOCUMENTARISTS AND SOCIAL ACTORS*

CAMPINAS

2021

THÍFANI POSTALI JACINTO

DOCUMENTÁRIO DE ÉTICA DIALÓGICA: A EXPLICITAÇÃO DO ENCONTRO  
ENTRE DOCUMENTARISTAS E ATORES SOCIAIS

*DIALOGICAL ETHICS DOCUMENTARY: EXPLICITNESS OF THE ENCOUNTER  
BETWEEN DOCUMENTARISTS AND SOCIAL ACTORS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade  
Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para  
a obtenção do título de Doutora em Multimeios.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of  
Campinas in partial fulfillment of the requirements for the  
degree of Doctor in Multimedia.*

ORIENTADOR: FABIO NAURAS AKHRAS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA  
THÍFANI POSTALI JACINTO E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. FABIO NAURAS AKHRAS.

CAMPINAS  
2021

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P845d Postali, Thífani, 1982-  
Documentário de ética dialógica : a explicitação do encontro entre documentaristas e atores sociais / Thífani Postali Jacinto. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Fabio Nauras Akhras.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema). 2. Representações sociais. I. Akhras, Fabio Nauras, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Dialogical ethics documentary : explicitness of the encounter between documentarists and social actors

**Palavras-chave em inglês:**

Documentary films

Social representations

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Doutora em Multimeios

**Banca examinadora:**

Fabio Nauras Akhras

Gustavo Souza da Silva

Marcus César Soares Freire

Mauricio Reinaldo Gonçalves

Miriam Cristina Carlos Silva

**Data de defesa:** 28-01-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0541-7203>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7373730035263546>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

THÍFANI POSTALI JACINTO

ORIENTADOR: FABIO NAURAS AKHRAS

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. FABIO NAURAS AKHRAS
2. PROF. DR. GUSTAVO SOUZA DA SILVA
3. PROF. DR. MARCIUS CÉSAR SOARES FREIRE
4. PROF. DR. MAURICIO REINALDO GONÇALVES
5. PROFA. DRA. MÍRIAM CRISTINA CARLOS SILVA

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28.01.2021

*Às sujeitas e sujeitos periféricos que lutam  
por uma sociedade mais justa.*

## AGRADECIMENTOS

### Agradeço

Ao meu orientador Dr. Fabio Nauras Akhras, que acreditou nas minhas ideias e me guiou apostando nelas ao longo dos cinco anos de jornada.

À amiga Míriam Cris Carlos, que desde sempre me ensina, além de ser parceira de diálogos, congressos e compartilhar comigo a comensalidade.

Ao Paulo Celso da Silva, meu amigo e orientador de mestrado, por me ensinar o caminho da pesquisa e a importância da liberdade durante o seu processo.

À amiga Tarcyanie Cajueiro Santos, por me ouvir e incentivar por tantas vezes.

À Bruna Bellotto Scapol, por apoiar e acompanhar cada momento do trabalho.

Ao amigo Marcelo Ramalho, por me despertar, quando ainda na graduação, para a área acadêmica e acompanhar os meus passos.

À Maria Gizelda Rodrigues Chaves, por me incentivar a estudar e me proteger por tantos anos.

À minha família.

Às forças que me guiam.

Ao sistema público de ensino.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a relação entre documentaristas e atores sociais, incluindo a representação do *Outro* no documentário nacional. Para tanto, oferece conceitos que podem ser utilizados como ferramentas para entender e/ou identificar as relações estabelecidas nos filmes, especialmente aqueles que têm como intenção abordar questões sociais. Como objeto de estudo, apresenta filmes que abordam o hip hop, manifestação cultural que promove discursos que têm como intenção apresentar os problemas e o cotidiano dos grupos periféricos, ou seja, que incluem atores sociais com potencial para o diálogo. O documentário de ética dialógica, portanto, é uma ferramenta para a análise de documentários e reflexão para a produção de filmes que intencionem promover alteridades. Utilizamos o termo alteridade no plural porque buscamos, com essa pesquisa, discorrer sobre uma produção capaz de expressar diferentes olhares acerca de um tema. Deste modo, documentaristas e atores sociais incluem no filme suas considerações como pessoas complementares, ao passo que o espectador poderá receber diferentes olhares que corroboram ou não o seu repertório cultural. Essa é a intenção do que estamos chamando de *documentário de ética dialógica*, ou seja, a representação da relação estabelecida entre documentarista e atores sociais, cuja finalidade é promover alteridades. Como metodologia, a tese faz uso de pesquisa bibliográfica e exploratória, incluindo o desenvolvimento de uma rede de observação fílmica para a análise de filmes documentários produzidos na década de 2000, período de grande produção de documentários que abordam territórios periféricos e o movimento hip hop. Com isso, acreditamos que as pesquisas e reflexões realizadas, bem como os conceitos e a metodologia para análise fílmica, podem contribuir para análises de filmes e reflexões sobre as produções de documentários que tenham como intenção apresentar questões sociais de maneira mais ética.

Palavras-chave: Documentário. Representação social. Ética dialógica.

## ABSTRACT

This work aims to reflect on the relationship between documentary filmmakers and social actors, including the representation of the Other in the national documentary. Therefore, offers concepts that can be used as tools to understand and / or identify the relationships established in the movies, especially those that are intended to address social issues. As object of study, presents films that address hip hop, cultural event that promotes speeches that are intended to present the problems and the daily lives of peripheral groups, in other words, those that include social actors with the potential for the dialogue. The dialogical ethics documentary, therefore, is a tool for the analysis of documentaries and reflection for the production of films that intend to promote othernesses. We use the term otherness in the plural because we seek with this research, discuss a production able to express different views about a subject. In this way, documentary filmmakers and social actors include their considerations in the film as complementary people, while the viewer may receive different views that corroborate or not their cultural repertoire. This is the intention of what we are calling a dialogical ethics documentary, that is, the representation of the relationship established between documentary filmmakers and social actors, whose purpose is to promote othernesses. As a methodology, the thesis makes use of exploratory research, including bibliographic content, articles in periodicals and the development of a film observation grid for the analysis of documentary films produced in the 2000s, a period of great documentary production that addresses peripheral and the hip hop movement. Thereby, we believe that the researches and reflections carried out, as well as the concepts and methodology for film analysis, can contribute to analysis of films and reflections about documentary productions that intend to present social issues in a more ethical way.

Keywords: Documentary. Social representation. Dialogic ethics.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                           | <b>10</b>  |
| <b>CAPÍTULO I – OS TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS .....</b>                                                              | <b>16</b>  |
| 1.1 As culturas dos territórios periféricos .....                                                                 | 28         |
| 1.2 O discurso do hip hop: comunicação e identidade cultural .....                                                | 38         |
| <b>CAPÍTULO II – IDENTIDADES PROSCRITAS: A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DAS<br/>SUJEITAS E SUJEITOS PERIFÉRICOS .....</b> | <b>43</b>  |
| <b>CAPÍTULO III – DOCUMENTÁRIO E RELAÇÃO DIALÓGICA.....</b>                                                       | <b>62</b>  |
| 3.1 <i>A ética dialógica</i> buberiana .....                                                                      | 67         |
| 3.2 As relações entre documentaristas e atores sociais .....                                                      | 70         |
| 3.3 As relações entre documentaristas e espectadores .....                                                        | 85         |
| <b>CAPÍTULO IV – DOCUMENTÁRIO DE ÉTICA DIALÓGICA .....</b>                                                        | <b>90</b>  |
| 4.1 Conhecimento prévio.....                                                                                      | 94         |
| 4.2 Encontro dialógico .....                                                                                      | 101        |
| 4.3 Interação tripolar contemplativa .....                                                                        | 110        |
| <b>CAPÍTULO V – ANÁLISES FÍLMICAS: APLICAÇÃO DA METODOLOGIA E DOS<br/>CONCEITOS APRESENTADOS .....</b>            | <b>115</b> |
| 5.1 Antes, uma nota sobre espaço e tempo dos filmes .....                                                         | 120        |
| 5.2 Favela no ar: uma relação Eu-Isso com Tu-Aparência .....                                                      | 125        |
| 5.3 <i>Aqui favela</i> : o rap representa: uma relação <i>Eu com Tu</i> .....                                     | 135        |
| 5.4 Uma leitura sobre a relação Eu-Ser com Tu.....                                                                | 146        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                                                                                             | <b>152</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                                          | <b>157</b> |

## INTRODUÇÃO

A representação dos territórios periféricos e de seus habitantes ganhou força no cinema brasileiro a partir da década de 1950, passando por diversos momentos e tratamentos até a atualidade. Nessa primeira década, podemos observar produções que tratavam esses espaços de forma romântica, o que logo passou, na década seguinte, a ser representado a partir de olhares mais politizados com intenção de mobilização social.

Entre 1970 e 1980, as produções politizadas recuaram, já que esbarraram na ditadura militar, que censurou produções revolucionárias e privilegiou as televisivas, voltadas para a vida direcionada ao consumo. Com o fim do período ditatorial, os territórios periféricos voltaram a estampar as telas no chamado cinema de retomada.

Ocorre que, apesar de suas diferentes fases, boa parte das produções sobre esses espaços focou, e ainda foca, seus conteúdos na representação da miséria e/ou da violência; quando não, vinculam a miséria à violência. Desse modo, o cinema colabora na construção generalista de identidades, ou seja, trata o *Outro* de forma reducionista e desvinculada da realidade social.

Com o cinema de retomada, especialmente a partir das produções documentárias realizadas no início do século XXI, pudemos também observar o surgimento de filmes que têm como intenção apresentar as produções culturais emergidas nos territórios periféricos. Ao mesmo tempo, percebemos que muitos desses filmes não conseguiram deixar de tocar nas condições de pobreza dos atores sociais, mesmo quando a proposta do documentário era apresentar a importância da produção cultural para os grupos periféricos e para a sociedade em geral.

Por esse motivo, este trabalho tem como objetivo geral refletir sobre a relação entre documentaristas e atores sociais, incluindo a representação do *Outro* no documentário nacional, especialmente, nas produções que visam abordar questões sociais. Como parte do objetivo geral, busca-se oferecer conceitos que possam ser utilizados como ferramenta para entender e/ou identificar a relação estabelecida entre documentaristas e atores sociais, a partir da filosofia buberiana sobre as relações inter-humanas e com as coisas do mundo (*Eu-Tu/Eu-Isso*).

A fim de aprofundar as reflexões, são selecionados filmes que abordam o hip hop<sup>1</sup>, uma vez que essa manifestação cultural já traz a promoção de discursos acerca dos problemas e do cotidiano dos grupos periféricos, principalmente situações enfrentadas por negras e negros periféricos. O rapper ou a rapper - pessoa que produz discurso com rima -, ou outro membro do hip hop, como explicaremos detalhadamente ao longo do trabalho, é um(a) líder-comunicador(a) disposto(a) a falar, ou seja, é potencial ao papel de ator social<sup>2</sup>, quando a produção visa representar a sua comunidade.

O título do trabalho indica a intenção desta tese: pensar sobre um modo de documentário como ferramenta para a análise de filmes e reflexão para a produção de documentários que intencionem promover alteridades. Aqui, utilizamos a palavra alteridade no plural, propositalmente, indicando o caminho de nossas reflexões. Alteridades, nesse sentido, expressa o fenômeno de experimentar ou observar a cultura do *Outro*, a partir da relação presencial entre documentaristas e atores sociais, e, também, a experiência propiciada pela observação dos espectadores sobre o filme que representará diferentes perspectivas. Apresentaremos essas reflexões de modo mais aprofundado no Capítulo III.

Assim, acreditamos que a chave para que alteridades ocorram está na forma como a representação dos documentaristas e dos atores sociais é tratada, ou seja, na explicitação do encontro dialógico. A palavra *encontro* se refere à filosofia buberiana e significa o fenômeno que ocorre na relação respeitosa entre seres humanos, ou seja, uma relação pode ser superficial ou chegar ao *encontro* que requer respeito, reciprocidade e troca entre as partes envolvidas. Posto assim, o encontro ocorre por meio do que Martin Buber (1982) chama de *ética dialógica*; uma relação sincera, de comunicação, capaz de promover alteridades. Por esse motivo, chamamos a tese de “Documentário de ética dialógica: um estudo sobre a explicitação do encontro entre documentarista e atores sociais como chave para a representação social”.

Para realizar nossas reflexões, tivemos como objetivos específicos: (a) entender os territórios periféricos, bem como suas representações em diversos textos sociais, especialmente no cinema brasileiro, objeto ao qual dedicamos um

---

<sup>1</sup> Movimento que tem por objetivo provocar a conscientização social por meio de elementos culturais tais como música, dança, DJ, grafite, entre outros.

<sup>2</sup> Pessoas que participam do filme documentário como personagens vivendo suas vidas e/ou falando sobre elas ao documentarista.

capítulo do trabalho; (b) compreender o movimento hip hop para identificar se os filmes selecionados para as análises contemplam o seu objetivo ou reproduzem textos generalistas comuns na sociedade; e (c) refletir sobre o cinema para compreender as teorias que envolvem as produções documentárias.

Após essas compreensões, passamos a refletir sobre como a filosofia buberiana poderia contribuir para o cinema documentário. Para entender de que forma aparecem as relações propostas, selecionamos filmes documentários que abordam o hip hop para observar os conceitos sugeridos nesta tese.

Como metodologia, iniciamos com a pesquisa bibliográfica que ofereceu conteúdos essenciais para a construção e fundamentação de nossas colocações. Também incluímos artigos científicos que contribuíram para a atualização de conteúdos, bem como materiais disponíveis em jornais e revistas.

Para o capítulo de análise dos filmes, realizamos a seguinte metodologia: a princípio, assistimos a filmes documentários com o tema hip hop realizados em diferentes regiões do Brasil, entre os anos 2000 e 2010. Após esse primeiro contato, realizamos uma análise descritiva sobre o material de sete filmes, conteúdo não incluído no corpo do trabalho, pois serviu como suporte para identificar caminhos para o desenvolvimento das reflexões. Com as análises descritivas, selecionamos dois documentários que apresentaram conteúdo potencial para a observação dos conceitos sugeridos na tese. Para uma análise mais aprofundada e capaz de explicitar os conceitos, criamos uma rede de observação fílmica, a partir de colocações de Nichols (2005b) e Vanoye e Goliot-Lété (2012). A rede permitiu selecionar conteúdos capazes de indicar os olhares dos documentaristas e suas relações com os atores sociais. A partir dessas análises, realizamos o conteúdo interpretativo.

Com relação à construção estrutural da tese, iniciamos o primeiro capítulo percorrendo sobre os territórios periféricos. A escolha se deu pela necessidade de compreender os espaços nos quais se passam os filmes que selecionamos para estudar. Ao longo da pesquisa, esbarramos na confusão do tratamento conceitual dado aos locais, uma vez que os termos nem sempre dão conta de expressar os ambientes em que os filmes se passam, o que é refletido no próprio tratamento apresentado nas produções. Assim, expomos como os conceitos de favelas e periferias, corriqueiros nos textos sobre territórios periféricos, são também

apresentados de modo reducionista – dos dicionários e conteúdos formais às diversas produções midiáticas.

Para melhor compreensão desses espaços, utilizamos a pesquisa bibliográfica para entender a construção e contexto dos locais, compartilhando desde narrativas formais e informais, disponíveis ao longo da história, até as produções que revelam a cultura e outros olhares sobre os espaços. Optamos, então, por chamar esses espaços de territórios periféricos (D'ANDREA, 2020), considerando, também, as colocações de Beltrão (1980) acerca dos territórios urbanos marginalizados. Apesar de suas especificidades, observamos que os territórios periféricos apresentam situações comuns, independentemente de indicações geográficas.

Nesse primeiro capítulo, também incluímos as considerações acerca da cultura popular, sobretudo a que tem como intenção a comunicação e a promoção de identidades culturais, como é o caso do hip hop. Nesse sentido, o conceito de identidade cultural é abordado a partir dos Estudos Culturais, visando apresentar como as identidades são construídas e como podem configurar identidades culturais políticas, uma vez que, quando se trata do hip hop, possuem um sentido de resistência social. Por isso, parte do texto é dedicado à exposição do movimento hip hop como ferramenta de comunicação e resistência dos grupos periféricos. Essa primeira seção do trabalho foi essencial para dar continuidade aos demais capítulos, pois eles abordam temas que envolvem tais conceitos e considerações.

O segundo capítulo apresenta um panorama sobre a representação social do negro brasileiro. Ao realizarmos pesquisas bibliográficas e consultarmos estudos sobre a representação do negro no cinema brasileiro, identificamos que, dos textos científicos aos de entretenimento, o negro brasileiro, de modo geral, foi (e ainda é, em muitos casos) tratado de forma generalista e preconceituosa. O cinema não escapou a essa visão predatória, fazendo com que o negro assumisse papéis que o colocavam em situações de inferioridade, quando não, desumanas.

Cabe ressaltar que apresentamos reflexões tanto do cinema ficcional como do documental, pois o cinema – como um meio midiático que iniciou com força no século passado, sobretudo em sua primeira metade, antes da chegada da televisão – ofereceu significados que contribuíram potencialmente, em consonância com outras narrativas, para o modo como os indivíduos interpretavam o cotidiano social.

Assim, o segundo capítulo oferece um contraponto quando pensamos as identidades. De um lado, a construção de identidades culturais a partir dos atores sociais, vozes da experiência<sup>3</sup>, ou seja, pessoas que falam de suas localizações sociais. De outro, identidades generalistas a partir da interpretação e/ou intenção oriundas das vozes dominantes. Desse modo, tal parte da tese aborda como o negro é representado de modo geral e, especificamente, no cinema brasileiro, para que, com isso, interpretemos o conteúdo levantado em nossas análises fílmicas de maneira mais assertiva, uma vez que as produções sobre hip hop são protagonizadas por esse grupo social.

Após discorrermos sobre os conceitos e pesquisas relacionados ao tema dos documentários selecionados, partimos para a compreensão e reflexão sobre o nosso objeto de estudo: o documentário nacional.

No capítulo III, apresentamos as considerações sobre a produção de documentários e refletimos sobre as relações entre documentaristas e atores sociais, filmes e espectadores. Para tanto, utilizamos autores que discorrem sobre o cinema documentário, tais como Bill Nichols e Marcius Freire, bem como outros teóricos, a exemplo de Martín Buber e Umberto Eco. Nessa parte do trabalho, oferecemos o ponto fundamental desta tese ao apresentarmos as reflexões sobre as relações entre documentaristas e atores sociais passíveis de serem identificadas nas produções.

À luz da filosofia buberiana, criamos os conceitos *Eu-Ser com Tu*, *Eu-Aparência com Isso*, *Eu-Isso com Tu Aparência* e *Eu-Aparência com Tu-Aparência*. Eles podem servir como ferramentas para a interpretação de filmes documentários cuja intenção seja abordar questões sociais. Cada termo expressa uma possível relação entre documentaristas e atores sociais, considerando o resultado do filme. Ainda neste capítulo, estendemos nossas reflexões sobre a *ética dialógica*, apresentando o que entendemos como *documentário de ética dialógica*, a ser melhor explicado e estruturado no capítulo IV.

Adiantamos, para melhor compreensão, que o *documentário de ética dialógica* é aquele que busca representar a relação inter-humana. Nele, o documentarista se torna também ator social, apresentando-se diretamente na obra em contato com os atores sociais. Para que a relação *Eu-Ser com Tu* (expressada

---

<sup>3</sup> Termo utilizado por Jean Claude Bernardet (1985) para se referir às pessoas entrevistadas nos filmes. Os atores sociais, portanto, são vozes da experiência.

no *documentário de ética dialógica*) ocorra e o fenômeno emergja na produção fílmica, cremos que o documentarista deve considerar três situações, sendo elas: o conhecimento prévio, o encontro dialógico e a interação tripolar contemplativa. Essas três situações são apresentadas de maneira detalhada no capítulo IV, a fim de apresentar a ideia do *documentário de ética dialógica* de maneira mais bem estruturada.

O último capítulo da tese oferece a metodologia desenvolvida a partir dos conceitos propostos. A rede de observação fílmica contribuiu para as análises dos filmes selecionados. Temos, então *Favela no Ar* (2007), que dá mais voz aos atores sociais, fazendo com que o documentarista seja quase que oculto em sua obra, assumindo o papel de um *Isso*, oferecendo a relação *Eu-Isso com Tu-Aparência*; e *Aqui Favela: o rap representa* (2007), que nos serve como caminho para pensarmos o *documentário de ética dialógica*, uma vez que a documentarista aparece em algumas das cenas de sua obra, apresentando uma possível relação dialógica *Eu com Tu*.

Para fecharmos o capítulo, refletimos sobre os filmes analisados a partir das situações propostas no *documentário de ética dialógica*. As considerações apontam para os momentos ou lacunas existentes nesses documentários, a partir da busca pelo conhecimento prévio, pelo encontro dialógico e pela interação tripolar contemplativa.

Com isso, finalizamos nossas análises assinalando para a efetivação desta tese. As pesquisas e reflexões realizadas, bem como os conceitos e metodologia para análise fílmica, permitiram identificar um conjunto de relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais e o impacto delas no resultado do filme. Contribuíram, ainda, para a análise e reflexão sobre a produção de filmes documentários cuja intenção é abordar questões sociais.

## CAPÍTULO I – OS TERRITÓRIOS PERIFÉRICOS

Lugar do lodo e da flor que nele nasce, lugar das mais belas vistas e do maior acúmulo de sujeira, lugar da finura e elegância de tantos sambistas, desde sempre, e da violência dos mais famosos bandidos que a cidade conheceu ultimamente, a favela sempre inspirou e continua a inspirar tanto o imaginário preconceituoso dos que dela querem se distinguir quanto os tantos poetas e escritores que cantaram suas várias formas de marcar a vida urbana no Rio de Janeiro (ZALUAR; ALVITO, 1998, p. 8).

Iniciaremos esta tese discutindo as representações sociais dos territórios periféricos. A intenção desta parte do trabalho é oferecer um panorama acerca do tratamento dado aos termos favela e periferia, pois percebemos que boa parte das produções conceituais e midiáticas que discorrem sobre esses territórios apresentam textos, muitas vezes, pejorativos, reduzindo tais espaços a lugares de pobreza e violência. O mesmo ocorre no cinema brasileiro, inclusive em documentários que prometem narrativas sobre a realidade, conforme veremos ao longo do trabalho. Por esse motivo, apresentaremos inicialmente algumas reflexões a fim de fundamentar o modo como trabalharemos tanto o conteúdo existente sobre as produções documentárias como as análises que realizaremos a partir de nossa proposta. Assim, utilizaremos o termo território periférico (D'ANDREA, 2020) para tratarmos esses locais do modo mais próximo do que são.

Contudo, antes de abordarmos o conceito de território periférico, apresentaremos como os termos favela e periferia são representados em diversos textos sociais. Assim, nos apropriaremos, a princípio, do termo “território urbano marginalizado”, a fim de nos aproximarmos dos conceitos e reflexões de Robert Park e Luiz Beltrão que oferecem teorias desenvolvidas ao longo do século passado.

Park (1937 *apud* COULON, 1995) utiliza pela primeira vez, no início do século XX, o termo “indivíduo marginalizado”, posteriormente resgatado por Beltrão em 1970, autor que sugeriu o nome “território urbano marginalizado” para se referir de maneira mais abrangente às favelas e periferias. Ambos, todavia, discutem territórios periféricos, cada um a seu modo. Apresentaremos esses termos para, então, os assimilarmos ao conceito de “território periférico” e “sujeitas e sujeitos periféricos” (D'ANDREA, 2020).

Nas próximas linhas, utilizaremos levantamento bibliográfico multidisciplinar com autores, sobretudo, de áreas como geografia, história e sociologia e, também, de diferentes nacionalidades. O objetivo é apontar como, muitas vezes, alguns

problemas enfrentados pelos grupos socialmente marginalizados são típicos de países que, ao longo de sua história, caminharam para a produção de territórios periféricos, seja porque passaram pelo período escravagista ou por outros eventos fundantes da ideia de superioridade e inferioridade de grupos sociais.

Para tanto, utilizaremos os pensamentos de Skidmore (1989), Zaluar e Alvito (1998), Silva e Barbosa (2005), Mike (2006), Villaça (2011), Wacquant (2008), Hall (2003), entre outros que contribuem de modo significativo para nossas colocações. Cabe ressaltar que essa primeira parte do trabalho se respalda em levantamento bibliográfico para, nos próximos capítulos, tecermos considerações a partir dessa base teórica.

A intenção é apresentar de que forma aprendemos, desde cedo, a perceber, de modo generalizante, como são os territórios periféricos. E, a partir disso, oferecer um possível entendimento sobre como tais territórios são compostos por culturas diversas e significativas para a vida em sociedade. O entendimento sobre esses espaços é necessário para analisá-los por uma visão mais abrangente em vez dos conceitos comumente apresentados. Assim, este conteúdo, além de oferecer um conceito que se aproxima mais adequadamente dos locais, possibilitará olhar para os documentários que os representam, identificando elementos e situações que os traduzam de maneira mais ética.

Para discutirmos, em primeiro lugar, sobre a noção de territórios urbanos marginalizados, é necessário abordarmos o termo “indivíduo marginalizado”, apresentado no início do século XX quando estudiosos da chamada Escola de Chicago buscavam entender as relações entre diferentes grupos sociais, especialmente as estabelecidas entre brancos e negros nos centros urbanos estadunidenses, após o período escravagista.

De acordo com Beltrão (1980, p. 39), o marginal consiste no “indivíduo à margem de duas culturas e de duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente”. Essa colocação possibilita abordarmos o termo “personalidade marginal”, cunhado por Robert Park (1937 *apud* COULON, 1995) a partir dos Estudos da Escola de Chicago. Refere-se a quando um sujeito membro de uma determinada sociedade se encontra involuntariamente iniciado em duas ou várias culturas, sejam tradições históricas, linguísticas, políticas, religiosas ou em vários códigos morais (PARK, 1937 *apud* COULON, 1995).

Segundo Beltrão (1980), os territórios urbanos marginalizados são compostos por culturas híbridas (CANCLINI, 2008) diversas, resultantes do encontro entre culturas. São, portanto, locais nos quais as manifestações da cultura popular brasileira emergem, sobretudo aquelas que têm a intenção de produzir materiais para comunicar situações enfrentadas pela população marginalizada, como acontece no caso da manifestação cultural hip hop, a ser abordada ao longo do trabalho.

Posto assim, a ideia de indivíduo marginal é distante da concepção pejorativa frequentemente utilizada em diversos textos sociais. O termo se refere aos sujeitos que, por alguma razão, estão frente a diversos códigos culturais e convivendo em contato com eles, o que pode provocar o surgimento de novos elementos culturais híbridos.

Segundo os estudos da Escola de Chicago, o indivíduo marginal combina os códigos de contato e se manifesta de acordo com o que lhe convém. Stonequist (1937 *apud* COULON, 1995) acrescenta que, na maior parte do tempo, o indivíduo marginal articula críticas sobre a cultura dominante. Isso porque, apesar dos esforços para integração, a sociedade o rejeita. Sobre esse aspecto, Mattelart (2005, p. 18) ressalta que “tudo o que é afastado da matriz moderna ou ocidental – e para os raciólogos da raça branca – é hierarquizado, catalogado como inferior e anterior”. Desse modo, essa rejeição provoca denúncias advindas dos grupos marginalizados, que encontram, por sua vez, formas específicas para expressar suas visões de mundo.

As colocações dos autores vão ao encontro de situações passíveis de observação nos diferentes países que aplicaram a escravidão ou que, por outros motivos, receberam imigrantes tratados injustamente como inferiores. Ao se referir a “lugar de fala”, Djamila Ribeiro (2017) sustenta a importância de levarmos em consideração que, apesar das vivências individuais de cada pessoa, existem situações sociais comuns a integrantes de um mesmo grupo e que revelam localizações sociais dadas a partir da matriz de dominação.

A autora lembra, ainda, que o lugar ocupado socialmente não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar, o que possibilita a alguns do grupo negarem sua própria localização. No entanto, o lugar imposto pela matriz dominante nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas sobre o mundo. Ao resgatar

a diáspora<sup>4</sup> negra no Brasil, Ribeiro (2017) lembra que não há como negar a realidade. O fato de a cada 23 minutos um jovem negro ser assassinado no país (dado apresentado no livro) revela que pessoas negras compartilham experiências de violência estatal pelo fato de pertencerem a um grupo. Do mesmo modo, pessoas brancas, mesmo aquelas que têm consciência de sua localização social, não fugirão às condições de privilégio. Posto assim, o termo “indivíduo marginal” pode ser assimilado às condições dos negros em diáspora, grupo social sobre o qual este trabalho se debruça.

A partir dessas colocações, discorreremos sobre os locais habitados pelos grupos marginalizados, em especial os territórios brasileiros<sup>5</sup> surgidos ao final do século XIX e início do XX, quando a abolição da escravidão ocorreu sem que houvesse preocupação em proporcionar aos negros brasileiros as mesmas condições sociais gozadas pelos brancos. De acordo com Robert Stam (2008), em vez de preparar a população que se libertava, houve incentivo para a imigração de europeus, a fim de ocupar postos de trabalho e contribuir para o branqueamento racial, a ser abordado mais adiante. O autor lembra que, nesse período, quase quatro milhões de europeus chegaram ao Brasil, ao passo que os negros se viam socialmente e economicamente desfavorecidos.

Sobre os territórios urbanos marginalizados, Stam (2008) apresenta que, no Rio de Janeiro, as favelas, surgidas no final do século XIX<sup>6</sup>, ganharam notoriedade na década de 1930, quando a população mais pobre da cidade teve de ocupar os morros por causa da explosão do mercado imobiliário decorrente da construção da Avenida Central. Stam (2008) entende as favelas como o lugar do negro, já que são habitadas, em sua maioria, por indivíduos pertencentes a tal grupo social. Isso porque os trabalhadores da era escravagista, quando libertados, não tiveram oportunidades para inserção social. Eles tiveram que competir com imigrantes

---

<sup>4</sup> O conceito de diáspora (GILROY, 1997 *apud* WOODWARD, 2009) se refere às identidades que não têm uma “pátria” e não podem ser simplesmente atribuídas a uma única fonte.

<sup>5</sup> Boa parte da bibliografia utiliza o Rio de Janeiro como referência sobre o tema, já que o termo favela aparece nesse ambiente que, atualmente, abriga as “megafavelas”, que, segundo Mike (2006, p. 37), “surgem quando bairros pobres e comunidades invasoras fundem-se em cinturões contínuos de moradias informais e pobreza, em geral, na periferia urbana”.

<sup>6</sup> O termo favela teve sua origem na Guerra de Canudos, quando Canudos foi construída junto a morros, entre eles o Morro da Favela batizado por abrigar a planta *Cnidoscolus quercifolius* (conhecida como favela). Alguns soldados que foram para a guerra, ao regressarem ao Rio de Janeiro, em 1897, deixaram de receber auxílio, tendo que se instalar provisoriamente no Morro da Providência, que passou a ser chamado de Morro da Favela em referência à favela original. O nome ganhou força na década de 1920, passando a significar habitações improvisadas, sem infraestrutura, que ocupavam os morros.

europeus e com o preconceito racial já estabelecido. Nas cidades, foram aglomerados nas periferias, chamadas de bairros africanos por concentrarem os povos africanos e seus descendentes.

No Rio de Janeiro, a favela foi permitida desde que oculta aos olhos burgueses almejantes da arquitetura europeia. Assim, o governo também deslocou os moradores dos cortiços urbanos para as favelas, logo assimiladas como local de perigo e desordem.

Alba Zaluar e Marcos Alvito (1998, p. 12) lembram que a favela foi sustentada como “um espelho invertido na construção de uma identidade urbana civilizada”. Com relação a essa dualidade, apresentam textos que afirmam haver duas cidades no Rio de Janeiro, como a crônica de Olavo Bilac *Fora da Vida*, de 1907, cujo conteúdo afirma que a favela é uma cidade à parte. Os autores ainda ressaltam que essa ideia de dualidade se dá por todo o Brasil, e citam Eunice Durhan (1973), para quem a dualidade é utilizada em diferentes contextos a fim de salientar a superioridade de uma região, estado, cidade, bairro *etc.* sobre locais supostamente inferiores. Durhan (1973) escreve que existe um “abismo” entre as regiões Sul e Sudeste, vistas como superiores, e as regiões Nordeste e Norte, vistas como tradicionais, inferiores. Sobre esse aspecto, acrescentamos as considerações de Davis Mike (2006), que ressalta a segregação urbana como recapitulação de lógicas antigas, como o controle imperial e dominação racial nas cidades coloniais em que as elites, a partir do zoneamento racial, defendiam seus privilégios e exclusividade espacial.

Atualmente, diversos termos marcam os espaços ocupados por grupos marginalizados. No Brasil, favela, periferia e subúrbio são frequentemente empregados para situá-los. No entanto, parecem pouco esclarecidas as diferenças entre as terminologias.

Na perspectiva de Beltrão (1980), em geral, esses territórios são habitados por “grupos urbanos socialmente marginalizados” de composição cultural diversificada e formados, em sua maioria, por indivíduos de reduzido poder aquisitivo. Beltrão (1980) ainda pontua algumas características dos ocupantes desses espaços: começam a trabalhar quando crianças, mal frequentam a escola, são subnutridos e desconhecem comodidades e facilidades gozadas por algumas parcelas da comunidade urbana. É certo que o autor destacou essas características

ao final da década de 1960, momento em que desenvolveu sua tese, entretanto, algumas das colocações continuam válidas, principalmente as que se referem ao poder aquisitivo, condições de saúde, educação e acessos de modo geral.

Assim sendo, para abordarmos os documentários nacionais que têm como intenção representar questões sociais relacionadas aos ambientes ocupados por indivíduos que vivem em estado de pobreza e exclusão social, apresentaremos como os dicionários, livros considerados oficiais quanto aos significados das palavras, e alguns pesquisadores compreendem os territórios urbanos marginalizados. Nosso objetivo com esse enfoque é problematizar os conceitos desses espaços e verificar se há consonância com as representações nos filmes selecionados para trabalhar.

Nos dicionários mais populares, o termo favela remete à (1) “Aglomeração de casebres ou choupanas toscamente construídas e desprovidas de condições higiênicas” (FAVELA, 2020b, n.p.); (2) “Conjunto de edifícios, majoritariamente para habitação, de construção precária e geralmente ilegal”; (3) [Brasil, Depreciativo] “Lugar de má fama, suspeito, frequentado por desordeiros” (FAVELA, 2020a, n.p.); (4) “Conjunto de habitações populares que utilizam materiais improvisados em sua construção tosca, e onde residem pessoas de baixa renda; lugar de mau aspecto; situação que se considera desagradável ou desorganizada” (FAVELA, 2009, p. 1315).

De modo semelhante, periferia quer dizer: (1) “Região distante do centro urbano, com pouca ou nenhuma estrutura e serviços urbanos, onde vive a população de baixa renda” (PERIFERIA, 2020b, n.p.); (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” (PERIFERIA, 2020a, n.p.); “numa cidade, região afastada do centro urbano e que ger. abriga população de baixa renda” (PERIFERIA, 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, também há nas regiões periféricas condomínios de habitações de classe social considerada alta, bem como outros territórios não ligados a fraturas sociais.

Com relação ao uso dos termos favela e periferia, Mike (2006, p. 47) prefere se referir a “paisagens faveladas”, incluindo outros territórios que não só os morros cariocas, já que, para ele, caracterizam-se por um “grande percentual de habitações abaixo do padrão e construídas pelo próprio morador, com pouco fornecimento de infraestrutura”.

Incluiremos, a seguir, as considerações de autores e fontes para destacarmos definições que vão ao encontro dos documentos oficiais disseminados desde o início do século passado.

Zaluar e Alvito (1998) destacam que, em 1948, a prefeitura do Rio de Janeiro realizou um senso sobre as favelas no qual as descrevia como o lugar da desordem. Assim, ao longo do século, a favela foi apresentada “como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral” (ZALUAR; ALVITO, 1998, p. 14).

Essas concepções acerca dos territórios urbanos marginalizados se tornaram dominantes no imaginário social. Silva e Barbosa (2005, p. 24) sustentam que as respostas sobre o que é favela

[...] revelam um quadro de opiniões surpreendentemente homogêneo, independentemente da posição política, da condição educacional e das perspectivas ética e religiosa do entrevistado. O eixo da representação da favela é a noção de ausência. Ela é sempre definida pelo que *não teria*: um lugar sem infra-estrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo -, sem arruamento, sem ordem, sem lei, sem moral e globalmente miserável. Ou seja, o caos.

Como observamos, a pluralidade da favela foi absolutamente ignorada por inúmeras esferas sociais, não só as do senso comum. As generalizações sobre os aspectos negativos foram replicadas pelos jornais e revistas da época. Silva e Barbosa (2005) apresentam reportagens do início do século XX que contribuíram para a consolidação do termo favela como um “espelho invertido da civilização”. Como também lembra Mike (2006), a partir de seus estudos sobre as perspectivas de vários pesquisadores sobre as favelas, as abordagens multidimensionais as classificavam – e ainda o fazem – de modo bastante conservador, tendendo sempre para a definição clássica operacional, restrita às características físicas.

Assim, Silva e Barbosa (2005, p. 57) sustentam que o fato de esses espaços possuírem características distintas das definições oficiais não parece fazer diferença para o imaginário social, de modo que “a percepção que se tem da favela não traduz os elementos materiais que a significam, de forma particular. A representação conceitual foi sendo substituída por uma representação estereotipada, fundada em pré-conceitos e juízos generalizantes”.

Quando aborda os meios de comunicação, Villaça (2011) ressalta que, durante muito tempo, eles trataram as favelas de modo pejorativo apresentando apenas as atividades ilegais, a violência, o tráfico de drogas. Desse modo, produziram uma generalização desses territórios que acabou por contribuir para uma ideia negativa sobre a população pobre, atrelada ao medo e, conseqüentemente, ao distanciamento social. Tratamento que, como veremos mais adiante, é também reproduzido em produções cinematográficas.

Ainda sobre os territórios urbanos marginalizados, se buscarmos reflexões além das produções brasileiras, perceberemos que as questões quanto às relações de poder, que colocam os grupos marginalizados em posição de inferioridade quanto a outros grupos sociais, são comuns em diferentes países ocidentais, sobretudo aqueles que mantiveram o regime escravagista.

Loïc Wacquant (2008, p. 12), no contexto dos Estados Unidos, sustenta que “o gueto negro foi uma *forma institucional, uma arma de poder de setores da sociedade* por meio da qual os brancos dominantes mantiveram os descendentes de escravos – uma população que consideravam corrompida e perigosa [...]”, abordando também as dimensões sociais. O autor acrescenta que os negros foram isolados e subjugados, forçados a resistir em um território marginalizado, restrito, onde desenvolveram um universo paralelo e uma cultura unificada, sendo esta abordada no próximo tópico.

Com relação às proximidades entre características existentes em diferentes países, Wacquant (2008) apresenta um estudo comparativo entre os guetos estadunidenses e as *cités* (conjuntos habitacionais da periferia da França), esclarecendo que, apesar de fatores divergentes em cada localidade, dependendo de sua história social, do papel do Estado, entre outros aspectos determinantes de sua estrutura e cultura, existem também alguns pontos de convergência nos diferentes territórios marginalizados “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, relegação 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).

Apresentamos outros olhares sobre os territórios urbanos marginalizados para sustentarmos que, apesar das especificidades de cada território, a localização social do negro, fundamentada em Djamila Ribeiro (2017) no início deste capítulo, possui semelhanças quando pensada a partir de grupo social.

Outro ponto fundamental é que os conceitos apresentados pelos dicionários e outros textos, acerca dos territórios urbanos marginalizados, geralmente, apontam apenas para os problemas encontrados nesses locais, como se eles, de fato, fossem os únicos problemas das sociedades. É menos comum encontrarmos textos que abordam as características positivas, como os elementos oriundos de culturas populares criadas em espaços ocupados por indivíduos marginais.

Wacquant (2008) também apresenta um estudo bastante significativo e que serve para a análise dos espaços das maiores cidades do Brasil. Para o autor, os guetos são “cidades negras dentro das brancas”, com suas próprias características. Características entre as quais chamaremos a atenção para as culturais que, em muitos casos, não são assimiladas pelas “cidades brancas”, contribuindo para a manutenção da dualidade existente entre grupos sociais.

Assim, chamamos a atenção para ser equivocado entender os territórios urbanos marginalizados como locais de condições sociais indesejáveis, tais como dissolução familiar, privação de renda, deterioração de moradias, criminalidade, entre outros problemas sociais – leitura comum nos meios de comunicação e documentos oficiais. Concordamos com Silva e Barbosa (2005, p, 69) quando dizem que as favelas representam o que há de melhor e pior na metrópole, já que abrigam carências e violências ao mesmo tempo em que são o berço para “as mais ricas manifestações culturais de nossa terra [...]”.

Ao longo de nossa pesquisa bibliográfica, identificamos que os autores apontam as manifestações culturais como características fundamentais dos territórios marginalizados. Por esse motivo, discorreremos sobre os Estudos Culturais,

que oferecem conteúdos fundamentais para entendermos os territórios urbanos marginalizados em suas complexidades.

De acordo com Stuart Hall (2003), a vida cultural tem sido transformada pelas vozes das margens. Na cultura popular negra, há figuras e repertórios que “têm permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação” (HALL, 2003, p. 342). Para o autor, é na oralidade, na contranarrativa, em especial no vocabulário musical, que o povo da diáspora negra tem encontrado sua vida cultural.

Ele cita as transformações culturais a partir de repertórios culturais diferenciados. Assim, a apropriação, a associação e a rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano

[...] Conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir, sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2003, p. 343).

Os territórios urbanos marginalizados possuem, segundo Hall (2003), um rico repertório de representações culturais. Do mesmo modo, Wacquant (2008) coloca o gueto como produtor cultural de uma identidade marcada e ambivalente. Assim, cumpre missões contrárias, sendo “[...] o meio eficiente de subordinação ao lucro material e simbólico do grupo dominante; mas também oferece ao grupo subordinado o escudo protetor, baseado na construção de alternativas organizacionais e na autonomia cultural” (WACQUANT, 2008, p. 13).

No Brasil, é a cultura popular que faz e refaz suas territorialidades, como os grupos de funk, rap, forró, capoeira, pagode e samba. O crescimento da população pobre também resultou em criatividade cultural e política. Isso porque é por meio dos produtos culturais que os indivíduos marginalizados apresentam contranarrativas aos discursos dominantes que abordam conteúdos generalistas sobre sua cultura.

Cabe salientar que essas manifestações culturais, em sua maioria, estão ligadas à oralidade e demais características apresentadas por Hall (2003) ao se referir às culturas das margens. Como lembra Villaça (2011, p. 85), “a cidade contemporânea se expande hoje nas periferias que constituem um formidável e heterogêneo movimento de formas, paisagens, modo de organização e modo de

vida”, oferecendo “um potencial de experimentação tanto para os atores que as constroem como pelos habitantes que a vivem e os pesquisadores que as analisam”.

A partir dessas colocações, apresentaremos o conceito oferecido por D’Andrea (2020), o qual adotaremos ao longo do trabalho. Segundo o autor, até 1980, o termo periferia era carregado de estigma, preconceito, incluindo o olhar da própria população periférica. De acordo com D’Andrea (2020), o ressignificado do termo ocorreu na década de 1990, quando as produções culturais periféricas, especificamente o hip hop, começaram a publicizar o termo, reivindicando a palavra periferia.

D’Andrea (2020) chama a atenção para o fato de que, em 1990, o caminho percorrido por “periferia” se dividiu em três, sendo o acadêmico, que perdeu o domínio sobre a explicação do termo; o da indústria do entretenimento, que, como já mencionamos, abusou da representação da pobreza; e o da população da periferia, que seguiu ressignificando o termo<sup>7</sup>.

O autor atribui a ressignificação e reafirmação da palavra ao grupo de rap Racionais MC’s, que, desde 1989, ofereceu uma leitura sobre a periferia a partir das vozes da experiência. D’Andrea (2020) cita a música *Pânico na Zona Sul*, que em seu primeiro verso discursa “só quem é de lá sabe o que acontece”, como um marco inicial na ressignificação do termo periferia. Entre os álbuns e faixas, o autor também destaca o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997, como outro marco, uma vez que o produto cultural foi amplamente divulgado e aceito por diversos setores sociais.

Posto assim, o grupo Racionais MC’s foi fundamental para a ressignificação do termo periferia e sua disseminação, apresentando um olhar oriundo de sua população, e não de indivíduos externos à realidade local. Portanto, o termo território periférico se dá a partir de uma leitura de dentro, da representação oferecida pelas vozes da experiência por meio da produção cultural musical, produção esta que entendemos como ferramenta de comunicação dos grupos marginalizados.

D’Andrea (2020) também oferece os termos *sujeitas e sujeitos periféricos*. O autor reconhece que a palavra “sujeita” possui uma conotação que equivale à sujeição, no entanto, buscou contemplar as especificidades femininas junto ao termo

---

<sup>7</sup> Cabe ressaltar que esta tese, por meio do que estamos chamando de “documentário de ética dialógica”, visa refletir sobre a análise e a produção de filmes que intencionam valorizar o lugar de fala do *Outro*, juntamente com o lugar de fala daquele que produz o documentário.

“sujeito periférico”, indicando que há questões características de acordo com gênero. O autor ressalta que o termo sujeita periférica foi adotado pelas mulheres periféricas, o que o fez continuar utilizando o termo.

Podemos, a partir do exposto, dizer que os estudos da Escola de Chicago e da folkcomunicação (BELTRÃO, 1980) nos ajudam a compreender os territórios urbanos marginalizados, no entanto, cremos que os termos *território periférico* e *sujeitas e sujeitos periféricos* são os mais adequados, especialmente quando consideramos os seus ressignificados a partir das vozes da experiência. Considerar esse termo vai, inclusive, ao encontro da ética dialógica, argumento desta tese.

Outro ponto que acreditamos ser fundamental nas colocações de D’Andrea (2020, p. 23) é a ideia de que as periferias, mesmo tendo suas diferenças internas, “[...] se unificam por uma necessidade de pacificação dos territórios e contra alguns antagonistas comuns, expressos em classificações como elites, burguesia, polícia, boys, patricinhas ou bairros ricos”. Essas colocações vão ao encontro de Wacquant (2008), autor que oferece o estudo comparativo entre os guetos estadunidenses e as *cités* francesas, como apresentado anteriormente. D’Andrea (2020, p. 23) ainda utiliza uma frase do rapper GOG que diz “Periferia é periferia em qualquer lugar”, ou seja, há especificidades em cada território, mas há situações convergentes.

Assim, o significado de periferia passou também a incluir cultura e potência, atribuindo ao conceito conteúdos positivos, sendo que a percepção que atravessa todas as experiências de seus habitantes é o que D’Andrea (2020, p. 26) chama de consciência periférica, ou seja,

[...] processo social e histórico que colocou em relevo o debate sobre o território e produziu sujeitas e sujeitos periféricos capazes de entendimento de sua condição urbana e de uma prática política em prol do território, mesmo que as categorias de representação mobilizadas por essas sujeitas e por esses sujeitos não sejam necessariamente as mesmas.

Voltaremos a falar sobre consciência periférica no próximo tópico, quando abordarmos mais profundamente a produção cultural nos territórios periféricos. Daremos enfoque ao movimento hip hop, que faz parte do recorte deste trabalho, pois o julgamos como um dos elementos culturais mais significativos desses espaços na contemporaneidade, sendo tema bastante presente nas produções de documentários realizados a partir do início do século XXI. Pretendemos, com essas colocações, oferecer conteúdos que sejam fundamentais para a análise da

representação do *Outro*<sup>8</sup> em filmes documentários e indicar possíveis caminhos para quem busca produzir filmes que tenham a ética dialógica como centro da produção.

### 1.1 As culturas dos territórios periféricos

Para abordarmos as culturas existentes nos territórios periféricos, importa esclarecer que entendemos o termo cultura a partir dos Estudos Culturais. Sendo assim, ela pode ser compreendida como as práticas que caracterizam o modo de vida de um grupo, incluindo os seus valores, crenças, costumes, modos de vestir, técnicas de sobrevivência *etc.* (EAGLETON, 2005). Cabe ressaltar que, mesmo possuindo características comuns, as sociedades não apresentam uma uniformização generalizada. Como esclarece Hall (2006, p. 17),

a sociedade não é, como os sociólogos pensaram muitas vezes, um todo unificado e delimitado, uma totalidade, produzindo-se através de mudanças evolucionárias a partir de si mesma, como o desenvolvimento de uma flor a partir de seu bulbo. Ela está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças fora de si mesma.

A partir de Hall, podemos compreender que não há controle absoluto sobre as sociedades, justamente por serem diversas. Nessa perspectiva, Villaça (2011, p. 89) ressalta que “a cidade torna-se um caleidoscópio de padrões e valores culturais, línguas e dialetos, religiões e seitas, modos de vestir e alimentar, etnias e raças, problemas e dilemas, ideologias e utopias”. Assim, as cidades, especialmente as grandes metrópoles, abrigam conteúdos plurais capazes de se entrelaçarem a partir de processos de hibridação. No entanto, o contato cultural pode se dar em diferentes níveis, de acordo com a localização social de cada indivíduo.

O que queremos dizer é que alguns entrelaçamentos ocorrem de maneira mais forçosa, ou seja, sujeitas e sujeitos periféricos são, de certo modo, coagidos a participar de uma cultura, tendo, em muitos casos, a sua cultura excluída das narrativas sociais dominantes, quando não, sufocadas e/ou esvaziadas pelos textos pejorativos comuns nos meios de produção hegemônicos. A isso, Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 42) denominam colonialismo cultural, ou seja, o processo

---

<sup>8</sup> Ao citar a filósofa Simone de Beauvoir, Djamila Ribeiro (2017) esclarece que o termo *Outro* está presente em uma relação de dualidade, “a do *Mesmo* e a do *Outro*”. Assim, o *Outro* é aquele que é diferente de mim quando não há reciprocidade de meu olhar sobre ele.

colonial que procurou “destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e resistência”.

Os autores lembram que o termo hibridismo não distingue as diversas modalidades que engloba, tais como imposição colonial, assimilação forçada, cooptação política, mímica cultural *etc.*, mas tem como base as relações de poder. Segundo Shohat e Stam (2006, p. 81), “enquanto historicamente a assimilação do ‘nativo’ pela cultura europeia foi celebrada como parte de uma missão civilizatória, a assimilação na direção oposta foi ridicularizada como uma reversão à selvageria”.

Assim, os territórios periféricos são ambientes de excelência para o entrecruzamento de culturas das mais variadas, pois são espaços das sujeitas e sujeitos periféricos que produzem elementos culturais a partir de diversas referências: da cultura de origem de seu grupo à europeia imposta desde a colonização. Dos ritmos musicais à religiosidade, tal como a junção de religiões africanas com o cristianismo, resultantes na Umbanda, como exemplo. O povo brasileiro deu novos significados e formas à sua cultura, uma vez que a influência de expressões culturais externas é incorporada por outros grupos.

Ao se referirem ao Rio de Janeiro, Zaluar e Alvito (1998, p. 22) acrescentam que a favela (território periférico)

[...] sempre foi, sobretudo, o espaço onde se produziu o que de mais original se criou culturalmente nesta cidade: o samba, a escola de samba, o bloco de carnaval, a capoeira, o pagode de fundo de quintal, o pagode de clube. Mas também onde se faz outro tipo de música (como o funk), onde se escrevem livros, onde se compõem versos belíssimos ainda não musicados, onde se montam peças de teatro, onde se praticam todas as modalidades esportivas, descobrindo-se novos significados para a capoeira, misto de dança, esporte e luta ritualizada.

É preciso também reforçar que as produções culturais sempre foram uma forma de comunicação e força da população que ocupa os territórios periféricos. Como lembra Villaça (2011), os conflitos com as autoridades cujos planos eram demolir os espaços contribuíram para que compositores das favelas cariocas criassem letras de samba e, posteriormente, de funk, com foco nos problemas e no cotidiano vivido nos territórios periféricos.

Ao se referir ao funk, George Yúdice (1997, p. 48) afirma que “a música expressa muito mais o ‘desejo de ir e vir’, de ter liberdade de ir, que vem sendo continuamente negada quando o favelado e o suburbano não estão nas pistas de

dança”. Cabe ressaltar que o funk, assim como boa parte das culturas emergidas no Brasil, é um elemento cultural resultante de processos híbridos, uma vez que sua origem está atrelada ao ritmo estadunidense *soul*. De acordo com Micael Herschmann (2000), trata-se da junção dos ritmos gospel e *rhythm and blues*, que, por volta da década de 1960, espalhou-se pelo mundo a partir de nomes como Ray Charles e James Brown.

Assim, de acordo com o autor, o termo *funky* surgiu no final da década de 1960, decorrente de um sentimento de alegria e de "orgulho negro", sendo que a palavra passou a significar características do grupo, tais como o jeito de dançar, gesticular, as gírias e, até mesmo, a determinação de bairros periféricos. O ritmo musical que caracterizava aquele momento ficou conhecido como funk e, no Brasil, passou a carregar elementos e produções específicas das periferias cariocas, estabelecendo-se como funk carioca.

Yúdice (1997) acrescenta que a musicalidade é uma maneira de a juventude desfavorecida construir seu mundo contra as restrições impostas pela sociedade de modo geral, o que vai ao encontro da ideia de Herschmann (1997, p. 73), que afirma que

a música é um elemento presente em quase todos os momentos de lazer desses jovens, constituindo um locus público em que podem se afirmar e intervir criticamente no espaço público. Ela permite a projeção de um discurso próprio das favelas e subúrbios para toda a cidade.

Essas colocações também expressam as considerações de Hall (2003), como citamos, que sustenta que é na oralidade musical que o povo da diáspora negra tem encontrado sua vida cultural.

Ainda em 1960, fato semelhante aconteceu na Jamaica e nos Estados Unidos, resultando em uma musicalidade que tinha como objetivo denunciar os problemas experimentados pelas sujeitas e sujeitos periféricos de cada local, o que mais tarde foi chamado de rap, ou seja, *rhythm and poetry* que, de acordo com Douglas Kellner (1995, p. 232), “trata-se de uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução de som”.

Na década de 1960, a população carente jamaicana começou a empregar a música para expressar seu descontentamento com o governo local. Passou a produzir uma forma de música composta pelos *toastes* – indivíduo que discursa - e

pelo acompanhamento de batidas constantes reproduzidas por um aparelho de *sound system*, caracterizado pela potência das caixas de som. Com a imigração de jamaicanos para os guetos nova-iorquinos, a musicalidade se transformou em rap e, mais tarde, em um movimento cultural denominado hip hop, que inclui diversas expressões culturais que têm, como objetivo inicial, abordar os problemas sociais existentes nos guetos (POSTALI, 2011).

Surgido em meados de 1970 e oficializado em 1974 por Áfrika Bambaataa<sup>9</sup>, o hip hop é um movimento cultural que une diferentes elementos artísticos, tais como dj, grafite, música (rap) e dança (*breaking*), entre outras manifestações que estiverem ligadas ao elemento “conhecimento”. Isso porque a principal função do hip hop é o uso de práticas culturais no lugar da violência e criminalidade.

De acordo com o site da *Universal Zulu Nation*<sup>10</sup>, o hip hop deve ser utilizado como uma forma de transferir conhecimento, reflexão, igualdade, paz, amor, respeito e responsabilidade através da união, ou seja, um significado que, muitas vezes, difere de suas representações em diferentes narrativas midiáticas. Green (2006, p. 44) lembra que “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”. Sobre esse aspecto, Leal (2007) reforça que o membro do movimento deve ter como dever a propagação de seus conhecimentos. Desse modo, 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 de expressão como cultura de resistência está relacionada à raiz jamaicana do rap. 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 rappers<sup>11</sup> chamam de “negatividade”. Ou seja, a produção de elementos que têm como objetivo ressaltar de forma positiva a vida criminosa e a violência. Este, portanto, foi o principal motivo para que Áfrika

---

<sup>9</sup> Áfrika Bambaataa é o pseudônimo do estadunidense Kevin Donavan, DJ e líder da Universal Zulu Nation.

<sup>10</sup> 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 jovens habitantes das periferias urbanas.

<sup>11</sup> Rapper é aquele que compõe e canta as músicas do gênero rap.

Bambaataa criasse o elemento “conhecimento”, que se refere à conscientização dos jovens com relação às questões sociais enfrentadas nos territórios periféricos.

Com a disseminação da cultura estadunidense, o hip hop passou a ser praticado em diversos países cujos grupos populares fazem uso dessa manifestação cultural como uma forma de comunicar seus problemas (POSTALI, 2011). Como coloca Herschmann (1997, p. 82-83), “tanto o funk como o hip-hop são modalidades da cultura popular e de massa do mundo globalizado. Portanto, apropriam-se e são eles mesmos apropriados e consumidos por diversos grupos e segmentos sociais, assim como pela indústria cultural em geral”.

Cabe ressaltar que, ainda que a indústria cultural se aproprie dessas musicalidades e as espalhe para diversos setores sociais de modo padronizado, o funk e, especialmente, o rap continuam a ser utilizados como ferramenta de comunicação das sujeitas e sujeitos periféricos. Sabemos que os produtos culturais são alterados para se adequarem à lógica mercadológica, no entanto, entendemos essa situação como uma tática para inserção no mercado musical. De acordo com Postali (2018), essa estratégia é também uma forma de resistência, visto que a cultura popular faz uso da indústria cultural para alcançar outros setores sociais. Assim, chegar ao mercado é uma forma de atrair a massa para outras comunicações que estarão disponíveis em outros produtos culturais passíveis de serem encontrados em canais digitais e em shows.

Ao se referir ao Brasil, Herschmann (1997, p. 82) lembra que “o funk e o hip-hop vêm se apresentando como uma possibilidade de encenação da dura realidade desses jovens e estabelecendo territórios que têm como referência os registros de cor e classe”. Apesar da citação do autor, cabe ressaltar que o funk tem se apresentado em grande parte do país como uma musicalidade também praticada por jovens brancos e de classe média<sup>12</sup> que produzem canções cujos discursos envolvem temas sobre amor, sexo, consumo e ostentação, comuns à indústria do entretenimento. Já o hip hop parece permanecer, em sua maioria, com um discurso

---

<sup>12</sup> Principalmente no Estado de São Paulo, observamos uma onda de MC's cujos discursos não retratam o cotidiano dos territórios urbanos marginalizados. O estilo mais tocado é o funk ostentação, que tem como tema principal o consumo de bens materiais como instrumentos para poder e atração de mulheres. Geralmente, são cantados por adolescentes e alcançam a mídia. A revista *Capricho* publicou uma matéria intitulada *10 nomes do funk ostentação para ouvir agora*, em agosto de 2016. Disponível em: [http:// http://capricho.abril.com.br/famosos/10-nomes-do-funk-ostentacao-para-ouvir-agora/](http://http://capricho.abril.com.br/famosos/10-nomes-do-funk-ostentacao-para-ouvir-agora/). Acesso em: 15 jun. 2020.

engajado nos problemas sociais enfrentados pelas sujeitas e sujeitos periféricos, especialmente negras e negros.

Como ressalta Rose (1997, p. 192), “expressão cultural da diáspora africana, o hip-hop tem se esforçado para negociar a experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas”. Rose (1997, p. 192) acrescenta ainda que “é da tensão entre as fraturas culturais, produzidas pela opressão da era pós-industrial, e os compromissos com a expressividade da cultura negra que o hip-hop foi levado a uma discussão crítica”. Se considerarmos os nomes mais expressivos do rap nacional, de diferentes localidades, tais como Afro-X, Bia Doxum, Criolo, Dexter, Edi Rock, Emicida, Gog, Helião, Lady Rap, Mano Brown, MV Bill, Negra Li, Rappin Hood, Sabotage, Sharylaine, entre outros, podemos verificar que todos possuem um discurso voltado a questões sociais, sobretudo as enfrentadas pelas negras e negros brasileiros.

Com relação aos temas comuns nas letras de rap, podemos identificar a citação dos problemas existentes nos locais em que vivem os rappers, os territórios periféricos. Junto a essas questões, é comum também encontrarmos mensagens de paz, união e conhecimento, como propõe a filosofia do movimento hip hop. Criolo<sup>13</sup> cita as peculiaridades do bairro paulistano Grajaú em muitas de suas letras, ao passo que Gog<sup>14</sup> discorre sobre os vários aspectos de Brasília, como a corrupção praticada pelos políticos e problemas enfrentados pelos grupos periféricos dessa localização geográfica. Sabotage<sup>15</sup> (1973-2003), pioneiro no movimento brasileiro, cantou “Rap é Compromisso”, frase que virou lema no movimento, e Bia Doxum<sup>16</sup>, mais recentemente, assim como Lady Rap e Sharylaine na década de 1990, fala sobre as questões enfrentadas pela mulher negra periférica.

Essa prática vai ao encontro da definição de Hall (2009) sobre a cultura popular. Para o autor, ela “[...]tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns” (HALL, 2009, p. 322). Acrescenta ainda que a “cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada [...]”.

<sup>13</sup> Ver letra *Grajaúex*. Álbum *Nó na orelha*, 2011.

<sup>14</sup> Ver letra *Brasília Periferia*. Álbum *Dia a Dia da Periferia*, 1994.

<sup>15</sup> Ver letra *Rap é compromisso*. Álbum *Rap é Compromisso*, 2000.

<sup>16</sup> Ver letra *Culpa Minha*. Álbum *Máquina que Gira*, 2015.

É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2009, p. 246). Hall (2009, p. 241) ressalta que “o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante”. Essas considerações refletem o pensamento de D’Andrea (2020) ao se referir ao significado de periferia como também cultura e potência, especialmente por meio da consciência periférica publicizada através do hip hop.

Herschmann (1997, p. 82) esclarece que “onde a cultura hegemônica valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, o hip-hop, o funk e outras tendências musicais características da música negra dos anos 90 insistiriam na repetição e na identidade plural”. Para o autor, esse fenômeno faz com que ninguém mais seja dono de um produto ou “som”, como prefere chamar, “pega-se, usa-se e devolve-se às pessoas numa forma ligeiramente diferente” (HERSCHMANN, 1997, p. 82).

Essas colocações nos ajudam a entender a complexidade do hip hop, que transita entre o popular e o global sem perder sua temática: discursos sobre os problemas sociais enfrentados, sobretudo por grupos periféricos. O hip hop, portanto, vai ao encontro do que Shohat e Stam (2006) sustentam acerca do hibridismo quando se referem aos produtos da indústria cultural que acabam oferecendo conteúdos para a troca. Nesse sentido, lembram que “[...] em todo lugar os espectadores se relacionam de maneira ativa com textos, e comunidades específicas incorporam e transformam as influências estrangeiras” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 48). Cabe ressaltar que esse processo é profundamente estudado pela folkcomunicação, teoria brasileira cunhada por Luiz Beltrão que se debruça nos estudos sobre a comunicação dos grupos marginalizados (BELTRÃO, 1980).

Portanto, o hip hop pode ser considerado uma ferramenta de comunicação oriunda das culturas populares, já que objetiva o discurso sobre o cotidiano dos territórios periféricos. A partir de sua apropriação pela indústria cultural e distribuição massiva, atinge outras localidades, podendo exercer influência cultural. Atualmente, a própria rede de internet colabora para a distribuição de conteúdos não padronizados, ajudando, assim, na disseminação do movimento cultural.

Cabe ressaltar que empregamos o termo ferramenta para nos referirmos ao hip hop, pois acreditamos que a manifestação cultural é especialmente utilizada como suporte para a realização de um trabalho que tem objetivos sociais bem

definidos: união do grupo social, produção de identidade política e comunicação sobre as questões enfrentadas pelos grupos periféricos. Portanto, entendemos o hip hop como suporte para a comunicação social, além do entretenimento.

Sobre o aspecto da cultura popular como comunicação, Peruzzo (1995, p. 30) esclarece que se trata da “comunicação de ‘resistência’ às condições concretas de existência, ligada aos movimentos e organizações populares de setores das classes subalternas, vinculada a lutas pela melhoria das condições de existência, numa palavra, em defesa da vida”. Aqui cabe salientar que a autora separa os significados de cultura popular e de comunicação popular. O primeiro é toda a produção oriunda do povo, ao passo que o segundo se trata da utilização da cultura popular com a finalidade de comunicação.

Assim, o hip hop é uma forma de comunicação popular que tem como objetivo a comunicação de “resistência”, ou seja, se pensarmos a partir dos Estudos Culturais, Mattelart (2004) apresenta que o conceito de resistência indica mais um espaço de debate com a intenção de mudança e não uma ideia impenetrável. O autor cita Hebdige (1998 *apud* MATTELART, 2004, p. 75), para quem a resistência sugere a intenção de mudança, pois

[...] 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.

Assim, o próprio movimento hip hop propõe a ideia de comunicação dialógica que abordaremos mais adiante.

Voltando à prática do hip hop nos territórios periféricos brasileiros, em 1999, Áfrika Bambaataa participou do Festival DuLôco, ocorrido na cidade de São Paulo, e revelou preferir o hip hop praticado no Brasil, África do Sul e em alguns países europeus do que o realizado nos Estados Unidos, já que, na sua visão, o estadunidense se distanciou da proposta reivindicativa quando se aliou aos discursos da indústria cultural (POSTALI, 2011).

Talvez também seja possível assimilar o desenvolvimento do hip hop no Brasil alinhado a sua proposta reivindicativa, pelo fato de o país já possuir manifestações culturais de cunho resistivo praticadas nos territórios periféricos. O hip hop, como colocado, teve como intenção trocar a violência das gangues pelo

enfrentamento dos grupos por meio da cultura, ação já praticada no Brasil, se considerarmos as competições dos desfiles e concursos carnavalescos, disputas esportivas entre times locais, entre outras situações apontadas por Zaluar e Alvito (1998).

Outro aspecto relevante para tratarmos é a atuação do hip hop além das manifestações artísticas diretamente relacionadas ao movimento. Em inúmeros territórios periféricos, é possível encontrar os núcleos de cultura, que podem ser chamados de “posses” ou associações. De acordo com Herschmann (1997), no Rio de Janeiro, a ATCON (Atitude Consciente) é considerada o principal núcleo. Também há a CUFA (Central Única das Favelas) que, iniciada no Rio de Janeiro, possui atividades em diversos estados brasileiros. Segundo Herschmann (1997), esses núcleos buscam realizar trabalhos comunitários com oficinas criativas para que os jovens criem produtos para comercialização, oferecem palestras sobre os problemas sociais enfrentados pela comunidade e assuntos afins, realizam eventos beneficentes, campeonatos esportivos, organização de eventos locais, entre outras atividades.

De acordo com Herschmann (1997), o movimento hip hop do Rio de Janeiro está diretamente ligado ao movimento negro, tendo o apoio do CEAP (Centro de Articulação das Populações Marginalizadas). O autor também revela que as revistas *Black* e *Raça* – voltadas à “cultura negra” - estão entre os principais veículos de disseminação do hip hop no Brasil.

Cabe ressaltar que os núcleos de cultura fazem parte da proposta do movimento hip hop, que teve a sua história iniciada por meio de uma organização não governamental. Áfrika Bambaataa fundou a *Universal Zulu Nation* em 1973, um ano antes de criar o movimento hip hop. A organização teve como lema a frase “Paz, Amor, União e Diversão” e reunia DJs, dançarinos, MCs e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças, entre outros temas relevantes para a população local (POSTALI, 2011).

Assim, torna-se possível entender as culturas dos territórios periféricos como elementos essenciais de união, lazer e comunicação. Como os autores apresentaram, a musicalidade está fortemente presente nas práticas locais e possui papel fundamental na comunicação entre os grupos periféricos, além da comunicação desses grupos com os demais setores sociais.

O hip hop, em muitos casos, carrega o discurso de resistência das negras e negros em diáspora, apresentando-se como uma possibilidade para o diálogo entre os grupos periféricos e demais grupos e setores sociais. É por esse motivo que nossa atenção será voltada para filmes documentários que têm o hip hop como tema, pois pretendemos, por meio de análises fílmicas, identificar se a relação estabelecida entre documentaristas<sup>17</sup> e atores sociais<sup>18</sup> é passível de representar o movimento cultural e suas narrativas em seus aspectos mais significativos. Ou seja, se o resultado do filme contempla o conteúdo do hip hop, que tem como principal função a comunicação. Sendo assim, cremos que os atores sociais já estão aptos a dialogar com os documentaristas.

Para tanto, estenderemos as nossas considerações sobre o hip hop, apresentando-o como elemento cultural que produz identidades políticas, sobretudo identidades das negras e negros em diáspora no Brasil. Em seguida, abordaremos como os produtos midiáticos, especialmente os filmes cinematográficos, ofereceram, ao longo dos anos, identidades proscritas<sup>19</sup> sobre as sujeitas e sujeitos periféricos. Em suma, abordaremos duas formas de construção identitária, uma produzida pelo grupo periférico, outra, por uma visão externa ao grupo. Nossa ideia, com essas colocações, é verificar se os filmes documentários corroboram com identidades políticas ou proscritas, considerando que o documentarista, geralmente, é alguém exterior ao grupo representado.

A partir das análises, então, refletiremos sobre um modo de documentário que explicita a ética dialógica, que tenha como intenção se aproximar das aspirações tanto do documentarista como dos atores sociais e, assim, provocar possíveis alteridades. A nossa intenção é a explicitação do diálogo a partir dos diferentes lugares de fala. Como lembra Ribeiro (2017), “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem”. Ou seja, entender e explicitar o lugar de fala está estritamente relacionado à postura ética, como abordaremos mais adiante.

Ao citar Rosane Borges, Ribeiro (2017, p. 86) ressalta que “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de

---

<sup>17</sup> Utilizaremos o termo documentarista para nos referirmos, além da pessoa que dirige o filme, a toda a equipe técnica por trás da produção.

<sup>18</sup> De acordo com Nichols (2005b), são as pessoas que participam do documentário.

<sup>19</sup> Explicaremos o conceito de identidades proscritas mais adiante.

desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. Ribeiro (2017) ainda ressalta que o fundamental para se estabelecer o diálogo é que indivíduos pertencentes a grupos privilegiados consigam enxergar as hierarquias produzidas por esse lugar e como isso impacta diretamente as ideias que determinam os lugares dos grupos subalternos. As colocações da autora são fundamentais para pensarmos os documentários selecionados, pois são produções de indivíduos brancos, não periféricos, como veremos no capítulo reservado às análises fílmicas.

Por hora, no próximo tópico, caminharemos para o entendimento das identidades proscritas, produzidas quando um indivíduo fala pelo *Outro*, sem o cuidado necessário para uma representação ética. Também discorreremos sobre identidades políticas produzidas a partir do lugar de fala dos indivíduos. E então, partiremos, para as considerações acerca da ética dialógica, à luz de Martin Buber - reflexões que embasarão a nossa tese.

## **1.2 O discurso do hip hop: comunicação e identidade cultural**

Tomando como base as perspectivas dos Estudos Culturais acerca das identidades culturais, pensaremos o hip hop como um elemento cultural que produz identidades políticas. Para os Estudos Culturais, a construção da identidade é tanto simbólica quanto conceitual e é desenvolvida, sobretudo, quando identidades estão em conflito. Desse modo, 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 características em um processo que acaba por produzir novas identidades.

De acordo com Kathryn 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, cuja ideia sobre identidades de povos em diáspora é a de que elas não têm uma “pátria” e não podem ser simplesmente assimiladas a uma única fonte, ou seja, são híbridas em seu sentido cultural.

Como coloca Hall (2003), a perspectiva diaspórica da cultura pode ser entendida como um embate aos modelos culturais tradicionais dirigidos para a nação. Para o autor, a distinção da cultura negra em diáspora “[...] é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” (HALL, 2009, p. 31).

Posto assim, Hall (2009) esclarece que identidade não deve ser entendida como um conceito essencialista, mas estratégico e posicional. Para o autor, as identidades estão relacionadas à 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”, portanto, têm na redescoberta do passado parte do processo de *construção da identidade*.

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 o povo negro em diáspora. Do uso de acessórios e vestimentas que identificam o grupo à forma de discursar com a intenção de transferir conhecimentos e que evocam sujeitos ancestrais que marcaram a luta das negras e negros pela liberdade e justiça social, o hip hop oferece um conjunto de significados revisitados e recriados com a finalidade de apontar as diferenças e reivindicar o espaço das sujeitas e sujeitos periféricos nas sociedades pós-coloniais.

Rappers como os já citados Criolo e Gog<sup>20</sup> mencionam a África, a cultura africana, indivíduos da história que marcaram a luta das negras e negros em diáspora, entre outras referências que contribuem para a criação das identidades.

---

<sup>20</sup> Estamos utilizando os dois rappers como exemplo devido à distância geográfica e temporal. Criolo canta os problemas de São Paulo, tendo o seu primeiro álbum, *Ainda Há tempo*, gravado em 2006. Gog canta os problemas do Distrito Federal, tendo o seu primeiro álbum, *Peso Pesado*, gravado em 1992.

Enquanto Criolo insere em suas letras nomes como Muhammad Ali<sup>21</sup>, Fela Kuti e Mulatu Astatke<sup>22</sup>, referências aos orixás da religiosidade e mitologia africana, Gog, em *Carta à Mãe África*<sup>23</sup>, discorre sobre os problemas dos negros em terras brasileiras, e, em *Eu e Lenine (A Ponte)*, menciona a sua origem nagô. Quase todos os rappers também mencionados anteriormente se referem à cultura ou raízes africanas. Nomes como Zumbi dos Palmares, Martin Luther King Jr., Malcolm X, entre outros, são bastante frequentes nas letras de rap, bem como elementos das religiosidades de matriz africana e/ou sincréticas.

Desse modo, cabe lembrar que, 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”.

Cabe também esclarecer que o conteúdo encontrado nas letras de rap não abordam apenas elementos que remetem à cultura negra e/ou africana. Como mencionado anteriormente, o hip hop busca discursar sobre situações experimentadas pelos diferentes grupos periféricos. Logo, é comum também encontrar referências à cultura brasileira, por exemplo, quando Criolo canta em *Sucrilhos* - ao som do instrumento atabaque (de origem africana): “Eu, tenho orgulho da minha cor/ do meu cabelo e do meu nariz/ sou assim/ sou feliz/ índio, caboclo, cafuso, crioulo/ sou brasileiro”. Diversos rappers incluem em suas letras menções a nomes de cantores e trechos da música popular brasileira, tais como Caetano Veloso e Chico Buarque, Belchior<sup>24</sup>, bem como nomes de destaque do rap nacional e internacional, como Sabotage e Public Enemy.

Trata-se, portanto, da construção de outra identidade, mas que não se encontra fechada, pelo contrário, pode incluir elementos diversos por meio dos processos de hibridação. Isso porque as identidades se formam de modos aleatórios. Ao mencionar o hip hop, Herschmann (1997, p. 27) ressalta que, por meio da musicalidade nada tradicional, “os jovens procuram estabelecer novas

---

<sup>21</sup>Música *Sucrilhos*. Álbum *Nó na orelha*, 2011. Muhammad Ali (1942-2016) foi um pugilista e militante estadunidense.

<sup>22</sup> Música *Mariô*. Álbum *Nó na orelha*, 2011. Fela Kuti (1938-1997) foi um multi-instrumentista e ativista político nigeriano; Mulatu Astatke (1943), etíope, é considerado o pai do Ethio-jazz.

<sup>23</sup>Ver letra *Carta a mãe África*. Álbum *Aviso às gerações*, 2006.

<sup>24</sup> Recentemente, em outubro de 2019, o rapper Emicida incluiu trechos da música *Sujeito de Sorte* (1976), de Belchior, na canção *AmarElo*. A inclusão foi um fenômeno, trazendo para o debate e visibilidade as canções de Belchior produzidas durante a Ditadura Militar.

formas de identidades desvinculadas das proclamadas premissas do Brasil como uma nação sem diversidades conflitantes. Ao contrário, a música é sobre a *desarticulação da identidade nacional e do cidadão local*".

E acrescenta:

Onde a cultura hegemônica valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, o hip-hop, o funk e outras tendências musicais características da música negra dos anos 90 insistiriam na repetição e na identidade plural. Nessas condições, ninguém mais seria dono de um "som": pega-se, usa-se e devolve-se às pessoas numa forma ligeiramente diferente (HERSCHMANN, 1997, p. 82)

Para o autor, assim como o funk, essa manifestação cultural funciona com mecanismos de "negociação" e apropriação de "patrimônios culturais alheios", tornando-se uma prática legítima e essencial para o processo de renovação do grupo social (HERSCHMANN, 1997). Como lembra Rose (1997, p. 211), "o hip hop emerge de complexas trocas culturais, da alienação e das decepções sociopolíticas. O grafite e o rap foram demonstrações públicas agressivas de uma outra presença e voz".

Essa colocação vai ao encontro de Hall (2009), que nos chama a atenção para a importância de não vermos as manifestações culturais oriundas dos grupos periféricos como formas de construção de identidades fixadas na rigidez da posição binária como "nós/esses". O autor sugere que sejam vistas como manifestações fluidas, ainda que marquem a diferença, pois, como lembra Woodward (2009), toda identidade é marcada por meio de sistemas simbólicos, sendo a diferença essencial para a construção de posições de identidade. Posto assim, a autora sustenta a fluidez das identidades ao dizer que são produzidas em momentos particulares no tempo.

Em suma, parece-nos possível entender o hip hop como um movimento cultural identitário político que resulta na construção, pelo menos no Ocidente, da representação contemporânea das sujeitas e sujeitos periféricos. Essa identidade contestatória ainda visa combater os sistemas dominantes de representação, ou seja, as identidades ideologicamente criadas pelas narrativas midiáticas dominantes que determinam aquilo que é incluído ou excluído socialmente. Desse modo, é possível pensar o hip hop como uma identidade contestatória, sobretudo com relação à mídia que, em muitas de suas produções, oferece uma identidade

estereotipada sobre as sujeitas e sujeitos periféricos, atrelada à pobreza em consonância com a violência, assunto que estenderemos no próximo tópico.

## **CAPÍTULO II – IDENTIDADES PROSCRITAS: A REPRESENTAÇÃO DAS SUJEITAS E SUJEITOS PERIFÉRICOS**

Assim como existem as identidades culturais criadas pelos grupos sociais, Woodward (2009) chama a atenção para o fato de que a diferença, característica das identidades, pode ser também construída negativamente, apresentando aqueles que devem ser marginalizados socialmente. Essa construção se dá por meio das representações sociais que buscam, em suas narrativas, apresentar o *Outro* como inferior, como a própria ideia de raças que, segundo Nancy Stepan (2005, p. 150), “não são entidades naturais preexistentes, mas grupos sociais produzidos por relações desiguais de poder e práticas discriminatórias”.

A fim de entender as identidades produzidas de forma estereotipada, José Arce (1997, p. 162) discorre sobre as *identidades proscritas*, ou seja, “aquelas formas de identificação rejeitadas pelos setores dominantes, nas quais os membros dos grupos ou das redes simbólicas prescritas são objeto de caracterizações pejorativas, muitas vezes, persecutórias”.

Posto assim, acreditamos que para trabalharmos com documentários que tenham como intenção abordar os grupos periféricos, precisamos, sobretudo, compreender a construção das identidades proscritas no Brasil, sustentadas por teorias que, desde o final do século XIX, tinham como objetivo frisar as diferenças raciais a partir de traços físicos. Discursos esses que, defendidos em nome da ciência, se apresentavam também nos conteúdos midiáticos, tornando dominante a identidade proscrita de sujeitas e sujeitos periféricos.

Gislene dos Santos (2002) apresenta que, desde a antiguidade greco-romana, a imagem da África e das africanas e africanos é representada de forma negativa. Segundo a autora, nas narrativas sociais, a África era vista pela Europa como “uma porta para o inferno”; do mesmo modo, a cultura islamita pensava as negras e negros africanos como inferiores, a fim de justificar a escravidão. Isso porque inúmeros relatos de viagens os apresentavam como povos atrasados e selvagens. Para Santos (2002, p. 55),

o ser negro é investigado, especulado, demonstrando que constituía um fenômeno diferente. Quer por obra da natureza, quer por obra divina, havia se produzido um ser que merecia explicação, um ser anormal. Essa explicação tornava-se quase sempre justificativa de sua inferioridade natural.

De acordo com a autora, a África era vista como uma terra marcada pela ideia de negatividade, ou seja, local do imoral, do pecado e, portanto, geradora de indivíduos corrompidos. A partir desses textos, o continente africano, repleto de culturas diferenciadas, passou a ser assimilado de modo generalista, visto como tendo apenas uma forma de cultura, povo (negro), língua *etc.* Assim, todos os aspectos da vida social na África eram reduzidos e apresentados como inferiores quando comparados aos modos de vida europeus. Por outro lado, a autora ressalta que a vida na Europa era considerada “civilizada”, branca, compreendida como o modelo do novo mundo. “Quanto à raça negra, ela ignoraria a glória ao longo de toda a sua história por não produzir nada (política e/ou culturalmente) que pudesse indicar a sua grandeza” (SANTOS, 2002, p. 57).

Santos (2002, p. 57) ressalta que, em 1839, foi fundada, em Paris, a Sociedade Etnológica, que tinha como objetivo estudar “a organização física, o caráter intelectual e moral, as línguas e as tradições históricas dos diversos povos”. No mesmo século, surgiu uma ciência antropológica que tinha como chave a defesa de que as características físicas dos indivíduos demarcavam a sua conduta. Para a autora, esses estudos estavam ligados aos interesses escravagistas, já que a Sociedade Etnológica deixou de funcionar logo após a abolição da escravatura na França.

De acordo com Santos (2002), a construção da ideia de raça criada no século XIX se estruturou a partir das diferenças entre os considerados negros e brancos. “Observa-se que o imaginário europeu está repleto de concepções racistas difundidas em larga escala. Tanto nas ciências quanto nas artes, a imagem do negro que é veiculada leva a crer em sua inferioridade inata e irremediável” (SANTOS, 2002, p. 60), ou seja, a autora nos indica a construção da identidade proscrita das negras e dos negros.

Para entendermos a construção dessa identidade, especialmente no Brasil, é preciso discorrer sobre a trajetória histórico/social das negras e negros, marcada por ideias negativas defendidas por diversos setores sociais, e que predominaram até meados do século XX. Para tanto, utilizaremos as considerações de Thomas E. Skidmore (1989), que apresenta um panorama das realidades raciais e pensamentos no Brasil pós-abolição. Em seus estudos, o autor sustenta como as

teorias racistas contribuíram para uma visão taxativa e isolatória sobre o povo negro no Brasil.

Skidmore (1989) chama a atenção para o fato de que a estratificação social sempre teve muito a ver com a cor da pele e demais características físicas que contribuíam para determinar a categoria racial dos indivíduos. Como lembra, “os brasileiros em geral tinham o *mais* branco por *melhor*, o que levava naturalmente a um ideal de ‘branqueamento’, que teve expressão tanto nos escritos elitistas quanto no folclore popular” (SKIDMORE, 1989, p. 60). Skidmore (1989) ressalta que houve um forte incentivo para a miscigenação entre etnias a fim de alcançar o “branqueamento”. Isso porque, no período alto do pensamento racial, entre 1880 e 1920, a chamada “ideologia do branqueamento” ganhou legitimidade científica, o que apoiava que a raça mais forte – a branca – prevalecia no processo de mestiçagem.

Com relação à inferioridade baseada em características físicas, diversos estudiosos estadunidenses e europeus buscaram comprovar a inferioridade das raças, com foco nos povos negros e indígenas, apresentando a raça branca com superioridade mental e social (SKIDMORE, 1989). Para o autor, os estudiosos usavam a chamada antropologia física para dar base científica aos preconceitos sobre o comportamento social dos considerados não brancos.

As teorias racistas chegaram ao Brasil entre 1870 e 1914, por meio da influência europeia, especialmente pelos franceses e alemães. As primeiras ideias defendidas em terras brasileiras, de acordo com Skidmore (1989), eram as de que as diferenças raciais eram inatas e a mestiçagem causava degeneração. Outros estudos advindos dos Estados Unidos e também da Europa apoiavam a ideia de que as raças humanas poderiam ser diferenciadas umas das outras, sendo a branca permanentemente superior a todas.

Outra corrente problemática citada pelo autor e que influenciou essas perspectivas sobre superioridade e inferioridade racial é o darwinismo social. Ao defender um processo evolutivo que, por definição, iniciava com uma nova espécie, permitia o seu uso pelos racistas que, a partir dele, podiam defender a ideia da sobrevivência dos mais aptos, contribuindo para a afirmação de superioridade e inferioridade entre as raças. Como ressalta Skidmore (1989, p. 69),

darwinistas sociais descreviam os negros como “espécie incipiente”, tornando assim possível continuar a citar toda a evidência – da anatomia comparada, frenologia, fisiologia, e etnografia histórica – oferecida previamente em apoio da hipótese poligenista, ao mesmo tempo em que se dava à teoria racista uma nova respeitabilidade conceitual.

Segundo Skidmore (1989, p. 55), a classificação social no país tem muito a ver com a cor da pele do indivíduo. No século XX, o país apresentava “um complexo sistema de classificação racial de natureza pluralista ou multirracial, em contraste com o sistema rigidamente birracial da América do Norte”. Desse modo, as pessoas escravizadas libertas ingressaram a essa estrutura complexa, sendo classificadas como negras, a partir de sinais físicos como cor da pele (incluindo variados tons considerados não brancos), textura do cabelo e outras características comuns dos povos africanos que haviam sido escravizados (SKIDMORE, 1989).

Skidmore (1989, p. 69) sustenta que o Brasil, assim como toda a América Latina, era vulnerável aos pensamentos estadunidenses e europeus, o que fez com que as doutrinas racistas influenciassem ainda mais a ideia de inferioridade das negras, negros e indígenas, sendo que a teoria da superioridade “era aceita como fato de determinismo histórico, pela elite intelectual brasileira entre 1888 e 1914”.

O primeiro estudo realizado por um brasileiro e considerado relevante foi defendido por um médico mestiço, no início da década de 1890. De acordo com Skidmore (1989), Nina Rodrigues explicou que a inferioridade do africano é estabelecida cientificamente, ligando a sua teoria de inferioridade racial ao seu trabalho de medicina, o que dava ainda mais credibilidade à sociedade da época.

Em livro de 1894, afirmou que a responsabilidade penal das “raças inferiores” não podia ser tratada como igual ou equivalente a das “raças brancas civilizadas”. Embora uns poucos indivíduos possam constituir exceção, especialmente os mestiços, têm sempre o potencial para regredir (SKIDMORE, 1989, p. 76).

Em seus estudos, Nina Rodrigues defendeu que os mestiços eram um problema social e ainda os dividiu em três subgrupos: o tipo superior, minoria inteiramente responsável – o que claramente incluía o próprio médico; o degenerado, sendo formado por poucos mestiços parcialmente responsáveis e a maioria irresponsável; e os tipos instáveis socialmente, a maioria, que inclui os pretos e índios (SKIDMORE, 1989).

Considerando que as teorias de Nina Rodrigues tiveram bastante aceitação na época, suas colocações contribuíram ainda mais para a ideia sobre a incapacidade dos não brancos. Como coloca Skidmore (1989, p. 76), “produziu uma justificação teórica perfeita e acabada da impossibilidade de considerar um ex-escravo capaz de comportamento ‘civilizado’”.

A teoria brasileira do branqueamento, que afirmava que a miscigenação não produzia indivíduos “degenerados”, mas, sim, uma população capaz de se tornar mais branca fisicamente e culturalmente, foi fortemente defendida por intelectuais brasileiros e estrangeiros, que viram na mestiçagem a possibilidade de eliminar a raça negra no Brasil, inclusive apresentando estudos sobre a estimativa para o branqueamento total da população (SKIDMORE, 1989). Além dos pesquisadores, textos jornalísticos e produções literárias, como a novela *A Esfinge* (1911, de Alfrânio Peixoto), abordavam as preocupações raciais existentes na elite carioca.

Stepan (2005) nos apresenta que o discurso do branqueamento ganhou forças no início do século XX, com a ideia de que o “problema da raça” seria resolvido por meio dos imigrantes europeus e do uso de mecanismos informais de controle social, tais como a questão da imobilidade das negras e negros, a repressão por meio da polícia, entre outras formas de poder. De acordo com a autora,

o mito do branqueamento repousava claramente em uma idealização da branquidade; ele representava a racionalização de um desejo de uma elite que controlava uma sociedade multirracial dominada pelo racismo - uma ânsia por um sentimento real de brasilidade em um país dividido por raças e classes (STEPAN, 2005, p. 167).

Com relação à representação da inferioridade, Stepan (2005) cita a personagem Jeca Tatu, de Monteiro J. B. Lobato, criada para representar o atraso do povo brasileiro através de um indivíduo “pobre, ignorante, sujo e mestiço”.

Segundo a autora, na Era Vargas (a partir de 1930), a ideia sobre a mestiçagem ganhou novas acepções. Gilberto Freyre apresentou considerações que seriam fundamentais para os pensamentos da época, opondo-se às análises a partir do racismo biológico e se dedicando às pesquisas sociológicas acerca da mestiçagem.

Freyre enfatizou a diversidade cultural brasileira, defendeu a “harmonia” racial brasileira, comparou-a com o conflito racial e a segregação dos Estados Unidos e argumentou que o Brasil era um caso único, por criar uma civilização no Novo Mundo a partir de uma mistura racial “luso-tropical” (STEPAN, 2005, p. 167).

A partir dessas colocações, surgiu a defesa da democracia racial, que se centrava na ideia de que as várias “raças” se misturavam livremente, negando a realidade do racismo no Brasil. Só a partir da década de 1930, intelectuais brasileiros passaram a investigar o lugar social das negras e negros, com olhares mais abertos às questões sociais e culturais no lugar dos estudos do racismo biológico, resultando no *Manifesto dos Intelectuais Brasileiros contra o Racismo*, assinado por nomes como Roquette-Pinto, Gilberto Freyre, Artur Ramos, entre outros (STEPAN, 2005).

Importa mencionar que, mesmo com esses avanços nas ciências, a questão sobre a representação proscrita das negras e negros ainda não está resolvida, pois continuamos a receber narrativas sociais cujas representações aparecem de forma pejorativa. Em plena segunda década do século XXI, acompanhamos estatísticas que revelam um país pouco resolvido quanto às questões raciais. De acordo com Ribeiro (2017), o *Mapa da Violência de 2015* revelou o aumento de 54% do assassinato de mulheres negras enquanto as brancas tiveram redução de 9,6%. Com relação ao jovem negro, a cada 23 minutos um é assassinado no país. Sobre a desigualdade salarial, mulheres brancas ganham 30% menos que homens brancos, ao passo que homens negros ganham menos do que as mulheres brancas e mulheres negras, menos que todos.

Ou seja, de modo geral, como lembra Milton Santos (1996/1997), no Brasil contemporâneo, as cidadanias são mutiladas, pois os direitos e os privilégios beneficiam poucos. A citação a seguir é longa, pois optamos por incluir as palavras de Santos (1996/1997, p. 134) que, a nosso ver, representam o lugar social imposto às negras e negros brasileiros:

Poderíamos traçar a lista das cidadanias mutiladas neste país. Cidadania mutilada no trabalho, através das oportunidades de ingresso negadas. Cidadania mutilada na remuneração, melhor para uns que para outros. Cidadania mutilada nas oportunidades de promoção. Cidadania mutilada também na localização dos homens, na sua moradia. Cidadania mutilada na circulação. Esse famoso direito de ir e de vir, que alguns nem imaginam existir, mas que na realidade é tolhido para uma parte significativa da população. Cidadania mutilada na educação. Quem por acaso passou ou permaneceu na maior universidade deste estado e deste país, a USP, não tem nenhuma dúvida de que ela não é uma universidade para negros. E na saúde também, já que tratar da saúde num país onde a medicina é elitista e os médicos se comportam como elitistas, supõe frequentemente o apelo às relações, aquele telefone que distingue os brasileiros entre os que tem e os que não tem a quem pedir um pistolão. Os negros não tem sequer a quem pedir para ser tratados. E o que dizer dos novos direitos, que a evolução técnica contemporânea sugere, como o direito à imagem e ao livre exercício da individualidade? E o que dizer também do comportamento da polícia e da justiça, que escolhem como tratar as pessoas em função do que elas parecem ser.

Com relação às identidades, Hall (2009) apresenta um tipo produzido por sistemas de representação, como as produções midiáticas, que lançam significados que abrangem relações de poder, ou seja, estabelecem aquilo ou aquele que é incluído ou excluído socialmente. Assim, as representações expressadas por diversos textos sociais, especialmente os dominantes, contribuem para que identidades proscritas continuem sendo produzidas acerca dos diversos grupos periféricos.

Nos tópicos anteriores, apresentamos o hip hop como um movimento cultural que tem como objetivo difundir reflexão, paz, amor, respeito e responsabilidade através da cultura. Esse objetivo é fundamental na construção da identidade cultural almejada pelo grupo social que pratica o hip hop. Por outro lado, a divulgação do gênero no Brasil esteve associada à violência, ao contrário de seu lema. Herschmann (2000), por exemplo, relaciona a difusão do hip hop aos chamados arrastões ocorridos no ano de 1992, no Rio de Janeiro, mesmo ano das revoltas ocorridas em Los Angeles e também associadas ao movimento. De acordo com o autor, a mídia apresentou os arrastões com um clima de histeria, estigmatizando a imagem dos jovens periféricos do Rio de Janeiro, sobretudo os ligados ao movimento hip hop.

Para Herschmann (2000), esses eventos eram comuns nas praias cariocas, muito antes do ocorrido no ano de 1992. Assim, torna-se possível atrelar as imagens selecionadas pela mídia a um ideário proscrito, relacionando o movimento cultural a imagens negativas, tais como “correrias desenfreadas, brigas, gritos e confusões

envolvendo jovens marginais e a polícia” (HERSCHMANN, 2000, p. 14). Dessa forma, cria-se a assimilação do hip hop à delinquência no lugar da transformação social, seu principal objetivo. Cabe ressaltar que o próprio autor sustenta que a mesma mídia que demoniza, em sua amplitude, é aquela que abre espaços nos programas televisivos.

Por outro lado, se tratando do hip hop, a manifestação está menos presente na mídia do que o funk, como exemplo, talvez pelo seu próprio propósito, que inclui minar os discursos dominantes, como o rapper MV Bill fez ao se apresentar ao vivo no programa do Faustão<sup>25</sup>, da emissora Globo, no ano de 2009. Ao cantar a música *Só Deus Pode Me Julgar*<sup>26</sup> – que já havia passado pela aprovação do programa, como revelou em entrevista para o programa *The Noite*<sup>27</sup> –, foi interrompido pelo apresentador Fausto Silva quando se referiu à representação das sujeitas e sujeitos periféricos.

Com relação à representação das negras e negros no cinema nacional, assunto que vai ao encontro do objeto de estudo deste trabalho, que é a representação do hip hop no documentário nacional, é possível detectar identidades proscritas desde o período silencioso.

Antes de iniciarmos o que chamaremos de visita à representação das negras e negros no cinema brasileiro, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que a nossa intenção, nesta primeira parte, é apresentar a representação existente em diversas produções, independentemente do gênero. Nossa proposta é entender a representação de modo geral, a partir de pesquisas já realizadas por autores que apresentam conteúdos que exploram desde o Período Silencioso (1898-1929) até o Cinema de Retomada (1990). Já com relação às observações que realizaremos mais adiante nesta tese, dedicaremos nossas análises aos filmes documentários realizados a partir do século XXI, com a utilização das reflexões e propostas conceituais que ainda serão apresentadas.

De acordo com Noel dos Santos Carvalho (2003, p. 162), no período Silencioso, os poucos filmes que integraram o negro<sup>28</sup> o inseriram de modo lateral,

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zE0JsJD0fRE&t=297s>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>26</sup> Álbum *Declaração de Guerra*, 2002.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/07/28/mv-bill-explica-polemica-no-faustao-mande-a-musica-para-eles-antes.htm>. Acesso em: 15 jun. 2020.

<sup>28</sup> Nesta parte do trabalho, indicaremos apenas “o negro”, uma vez que não localizamos, nessas pesquisas, a representação ou menção acerca da mulher negra no cinema nacional.

ou seja, “nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática”. Dos filmes de ficção aos de documentário, Carvalho (2003) nos apresenta um panorama sobre como essas produções contribuíram para a representação do negro a partir de maneiras hierárquicas expostas também pelas posições dos corpos no enquadramento, que os retratavam de modo inferiorizado.

Esses filmes corroboravam com os discursos dominantes da época acerca do negro, como é o caso do filme abordado por Carvalho (2003), *O progresso da ciência médica* (1927), de Octávio de Farias, que discorre sobre a faculdade em seus diversos aspectos, sendo os professores e alunos representados por atores brancos, ao passo que a maioria dos internos da ala psiquiátrica é representada por negros e mestiços. Para Carvalho (2003), esse filme revela um discurso de poder, sobretudo com relação ao tema racial e às abordagens científicas que assimilavam doenças à raça, à pobreza e a miscigenação.

Outros filmes abordados pelo autor revelam o negro sendo representado a partir das características estereotipadas, como em *A filha do Advogado* (1926), de Jota Soares, em que o negro é o vilão, cujas características refletem um indivíduo corruptível, curioso, ganancioso, covarde e místico (CARVALHO, 2003). Outro filme a estereotipar a imagem do negro é *Thesouro Perdido* (1927), de Humberto Mauro, em que um garoto negro é associado à imagem de um sapo a fim de produzir o cômico a partir da animalização das características físicas do negro (CARVALHO, 2003). O autor lembra que esse era um recurso bastante comum na época.

De acordo com Carvalho (2003), essas representações estigmatizadas – e que estamos chamando de identidades proscritas – estiveram presentes na maioria dos filmes brasileiros durante o período silencioso. O autor chama a atenção para o fato de que essas representações ganham sentido sociológico quando pensadas a partir do contexto de inferioridade racial do negro, o que contribui para sustentar os discursos dominantes desse período. Produzidas e dirigidas por diretores brancos, o olhar do negro fica totalmente ausente, contribuindo para que essas produções tenham o “efeito de produzir, alimentar e manter, no imaginário social, a estrutura de desigualdade das relações raciais no Brasil” (CARVALHO, 2003, p. 177).

Outro período que marcou de forma estigmatizada a representação do negro no cinema brasileiro foi o das chanchadas (1930-1960), também estudado por Carvalho (2013). Ele lembra que, apesar de a chanchada encenar a união entre as

classes e raças, é possível identificar o modo estereotipado como os negros foram representados. Carvalho (2013, p. 86) cita a dupla formada por Oscarito e Grande Otelo que, apesar de representar “o alegre convívio entre negros e brancos no Brasil da democracia racial”, também revelava as tensões e lutas em torno das formas de representação.

A posição do nome de Oscarito antes de Grande Otelo sempre incomodou Otelo, que também apontava para uma insatisfação com relação aos personagens que interpretava que, subordinados, eram entendidos pelo ator como uma forma de racismo. Desse modo, Carvalho (2013) revela que Otelo passou a improvisar em cima do roteiro no lugar de servir de “escada” ao personagem branco, situação comum nas narrativas do cinema nacional. Apesar de as chanchadas tratarem o negro como povo brasileiro, elas o apresentavam de maneira estereotipada, construindo uma identidade proscrita a partir do pobre como cômico infantilizado (CARVALHO, 2013).

O autor também nos apresenta exceções no período das chanchadas. De acordo com o autor, alguns filmes da Atlântida Cinematográfica, não caracterizados como chanchadas, trataram a questão racial de forma séria, como é o caso de *Também somos irmãos* (1949), de Jose Carlos Burle. Carvalho (2013, p. 90) chama a atenção para o fato de que esse tema ainda é incomum na história do cinema brasileiro, pois apresenta o racismo “sem fugir do discurso racializado”.

Outros aspectos que também devem ser levados em consideração são os tratamentos dados ao povo brasileiro a partir da década de 1950, período em que houve maior expressividade na produção de filmes de ficção e documentários que passaram a abordar, um pouco mais, as questões que envolvem os grupos periféricos.

Esther Hamburger (2007) aponta que as produções sobre temas existentes nos territórios periféricos 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 trata 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 em *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de

Andrade e Leon Hirszman. 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, décadas de 1970 e 1980, o cinema sobre os territórios periféricos 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 afluyente” (HAMBURGER, 2007, p. 120).

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 os territórios periféricos à pobreza, à violência e, especialmente, à criminalidade 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 a associando 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 periféricos, com olhares a partir de moradores, policiais e traficantes. Cabe ressaltar que *Notícias de Uma Guerra Particular*, bem como *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, 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 Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 209) 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”.

Ao se referir à trajetória do cinema sobre territórios periféricos, Ivana 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, p. 207) afirma 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” (RAMOS, 2013, p. 207).

Ao considerar esse conjunto de filmes, cabe ainda reforçar a colocação de Hamburger (2007) que ressalta que eles merecem 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 de Debord como uma situação que condensa a opressão nas sociedades.

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 asfixiantes da vida em bairros pobres das urbes brasileiras contemporâneas” (HAMBURGUER, 2007, p. 124) ou, como acrescenta Ramos (2013) ao se referir à representação estereotipada, o *popular criminalizado* é apresentado a partir da na intensidade do horror.

Abordando a mesma questão, Bentes (2007) acrescenta que as produções cinematográficas, a partir do ano 2001, naturalizaram a miséria como problema

insolúvel. Para a autora, 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, percebemos que os autores concluem reflexões comuns a partir de suas pesquisas: as produções contribuem para a construção de elementos visuais que associam pobreza e violência, reproduzindo e cristalizando estereótipos, ou seja, as identidades proscritas.

Dois pontos fundamentais que levamos em consideração para o desenvolvimento desta tese são colocados por Hamburger (2007) e Bentes (2007). A primeira autora propõe o desafio de imaginar formas estéticas que desarticulem esses estereótipos, ao passo que a segunda nos interroga sobre “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?” (BENTES, 2007, p. 244). Quanto a isso, ela 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.

Ao analisar *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, Bentes (2007, p. 252) 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 [...] *Cidade de Deus* é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si.

Tanto Hamburger (2007) quanto Bentes (2007) parecem apontar para um possível caminho ao ressaltar que nos territórios periféricos existem elementos culturais elaborados pelos seus moradores e que têm ganhado visibilidade. Entre as atividades, elas citam o hip hop como um dos elementos culturais de destaque e promotor da cidadania frente ao Estado desgastado. Bentes (2007) aponta que a novidade em relação à representação da pobreza e da violência tem surgido no campo da música e do videoclipe. Assim como já apresentamos no tópico anterior, o hip hop é apresentado pela autora como um contradiscurso aos textos institucionalizados através do jornalismo e do cinema sobre esses espaços.

Desse modo, a nossa questão procura refletir sobre como o documentário nacional aborda o hip hop, considerando os filmes cujo tema é o movimento cultural que já tem como intenção comunicar as questões relacionadas ao território periférico. Como apresentado, o hip hop é ferramenta de comunicação, produz identidade por meio de agentes que estão dispostos a comunicar. Assim, nosso propósito é pensar e apresentar filmes que não se encontram no conjunto das produções brasileiras “medusadas” (RAMOS, 2013) pela representação da miséria e violência, dando 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 família, 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” (RAMOS, 2013, p. 210).

A partir dos autores trabalhados, talvez seja possível concluir que o cinema brasileiro, tanto os filmes de ficção como os documentários, em geral, vêm oferecendo identidades proscritas sobre os grupos sociais periféricos.

Assim, parece-nos acertado abordar a representação do hip hop como elemento cultural em filmes documentários sobre territórios periféricos, visto que o movimento busca apresentar a identidade cultural das negras e negros periféricos, a partir de seus lugares de fala. Partimos da ideia de que o tema dos filmes, por si só, pode sugerir representações descoladas das representações apresentadas nas produções estudadas pelos autores abordados neste tópico, uma vez que já indicam a abordagem cultural.

Para tanto, apresentaremos, mais adiante, como as relações entre documentaristas e atores sociais se dão e refletiremos, a partir disso, sobre possíveis caminhos para análise e produção de documentários que busquem representar as questões sociais de forma mais ética, utilizando dois filmes

documentários. Acreditamos em uma produção que evidencie o lugar de fala do documentarista e dos atores sociais, conteúdo que aprofundaremos no próximo capítulo.

Retomando as ideias de Hall (2009) com relação à identidade como um conceito estratégico e posicional, observamos em nossas pesquisas que existem filmes, a exemplo de *Fala Tu* (2003), que não exploram a ideia do hip hop a partir da perspectiva política do movimento, o que pode contribuir para interpretações distantes de sua intenção - sua identidade cultural -, oferecendo uma imagem estereotipada, proscrita. Posto assim, apesar de prometerem asserções sobre o mundo histórico, acabam reproduzindo conteúdos que corroboram com as visões dominantes apresentadas neste trabalho, inclusive as disponíveis nos dicionários. Por esse motivo, apoiamos que a figura do documentarista seja explícita no filme, oferecendo ao espectador a possibilidade de perceber, de modo mais direto, o lugar de fala daquele que detém o maior poder da produção.

Como lembra Bill Nichols (2005b, p. 182),

a política do filme e do vídeo documentário aborda as maneiras pelas quais o documentário ajuda a dar expressão tangível aos valores e crenças, que constroem, ou contestam formas específicas de pertença social, ou comunidade, num determinado tempo e lugar.

Essa citação vai ao encontro das ideias já apresentadas acerca das representações sociais que podem ser autênticas ou proscritas, pois acreditamos que quando o documentarista é alguém não presente diretamente na obra, sua perspectiva narrativa se torna absoluta aos olhos dos espectadores que não conhecem os processos da produção cinematográfica.

Com a revisão das produções cinematográficas sobre os territórios periféricos, foi possível perceber como as representações foram trabalhadas de modos diferentes nas décadas de 1950 (visão romântica) e 1970 (foco nos problemas sociais), por exemplo. E se pensarmos as produções desde o período silencioso até a atualidade, existe um tratamento generalizado sobre a representação do negro que o coloca quase sempre em posição de inferioridade, quando pensadas as relações sociais. Assim, torna-se possível perceber que esse conjunto de representações resulta das visões dominantes sobre os temas, e não de

um processo do qual os documentaristas trocam experiências mais dialógicas com os atores sociais.

Parece-nos que a representação de identidades proscritas sempre esteve presente no cinema. Com relação a esse tratamento fechado, em que a narrativa entrega ao espectador uma ideia pronta/acabada sobre um assunto, Nichols (2005b) discorre, especificamente, sobre a construção da identidade nacional através do cinema, que foca na elaboração de um falso senso de comunidade, cujos valores e crenças compartilhados são vitais para a ideia da comunidade.

A construção da identidade nacional é um processo ideológico que tem como objetivo fazer com que a comunidade pareça “natural ou orgânica” (NICHOLS, 2005b). Nessa construção, vale a reflexão apontada por Nichols (2005b) que diz que raramente refletimos sobre o que escolhemos imitar ou nos identificar, ou quais características escolhemos como objeto de desejo sexual ou amor, entre outras questões fundamentais para entendermos que muito do que almejamos ou desejamos pode estar relacionado a uma ideia de comunidade construída através de narrativas ideológicas, sendo o cinema um produtor de sentidos que colabora para a construção desses valores.

Quanto à construção de identidades nacionais, Nichols (2005b) também aborda como o cinema foi utilizado ao longo de sua história para promover a identidade nacional, dando-nos como exemplo a fundação de uma unidade cinematográfica com fins governamentais, criada por John Grierson, em 1930, na Grã-Bretanha. Cabe ressaltar que o uso da arte como ferramenta de construção de identidades nacionais já ocorria desde 1918, quando o governo soviético fez uso em prol do governo. Do mesmo modo, o nazismo o fez e também os Estados Unidos. No Brasil, Maurício Gonçalves (2009) revela que na Era de Vargas, especialmente durante o Estado Novo (1937-1945), o cinema foi largamente utilizado como instrumento pedagógico para a educação das massas e construção da identidade nacional com base nas acepções do governo de Getúlio Vargas.

Nichols (2005b) lembra que filmes foram utilizados em diversos países com a finalidade de orientar positivamente a opinião pública sobre as ações governamentais, oferecendo aos espectadores perspectivas sobre o mundo, de modo a atingir um consenso social. Eram, portanto, narrativas político-ideológicas.

Posto assim, a identidade nacional funciona como um jogo cujas regras determinam aquilo ou aquele que deve ser incluído ou excluído de seu contexto.

Também houveram produções que intencionaram mostrar o outro lado das narrativas dominantes. De acordo com Nichols (2005b), alguns cineastas se opuseram a produzir filmes que representassem as aspirações governamentais. É o caso do modo participativo que, nos EUA, a partir de 1920, foi utilizado para contribuir com as questões sociais apresentadas sob a perspectiva “do outro lado”, dando voz ao povo e aos movimentos sociais, invertendo a ordem: um cinema de baixo para cima, diferentemente das narrativas governamentais dominantes.

Esses documentários tinham como função reivindicar uma base sólida, com engajamento político de oposição aos documentários patrocinados pelo Estado (NICHOLS, 2005b), negando os reducionismos sobre a sociedade. Como coloca o autor, os documentários participativos permitiram apresentar uma sociedade mais plural, já que

as comunidades não se alinham perfeitamente com as nações-estado; as diferenças permanecem e distinguem, um de muitos, subculturas de cultura dominante, minorias de maioria. O caldo de culturas continua apenas parcialmente homogêneo; as comunidades de ascendência comum – identidades étnicas passadas de geração em geração, apesar da diáspora e do exílio – e as comunidades de escolha – identidades coletivas formadas pela escolha ativa de adotar e defender as práticas e os valores de um determinado grupo – também ganham representação (NICHOLS, 2005b, p. 192).

Assim, esses documentários servem como ferramenta de contestação, contranarrativa à *comunidade imaginada*, tendo como objetivo apresentar a lacuna de um nacionalismo que não reconhece a diversidade existente na sociedade.

Nesse sentido, é válido apresentar o conceito de comunidade a partir de Martin Buber (2008). De acordo com o autor, a comunidade surge da relação respeitosa entre seres humanos, que está para além da noção de sociedade. Seria uma relação “pós-social” caracterizada pela disponibilidade dos seres humanos para o vínculo natural, que só ocorre por meio da comunicação dialógica<sup>29</sup>. Para Buber (2008), a constituição da comunidade parte de uma postura religiosa mesmo quando não o são, uma vez que a ideia de religião está para a postura respeitosa do ser humano com o *Outro* e com o mundo.

---

<sup>29</sup> A filosofia buberiana será melhor detalhada no próximo capítulo. Neste momento, a intenção é definir o que o autor entende por comunidade.

Assim, as comunidades ocorrem no encontro de seres humanos em torno de uma ideia comum, na comunicação dialógica que só ocorre a partir da relação respeitosa entre seres, no olhar para o *Outro* como alguém complementar à vida. Nichols (2005b, p. 181) também parte de uma ideia próxima ao conceito buberiano ao ressaltar que “a ‘comunidade’ evoca sentimentos de interesse comum e respeito mútuo, de relações recíprocas mais próximas de laços familiares do que de obrigações contratuais”. O termo “laços familiares” não se refere a laços sanguíneos, mas de união, de respeito entre seres diversos, ou seja, reflete o que Buber (2008) chama de relação dialógica e que trataremos com mais profundidade no próximo capítulo.

Posto assim, fica claro que a identidade nacional faz uso de discursos e símbolos que buscam remeter à ideia de comunidade, mas está distante dessa concepção, uma vez que não é inclusiva e almeja a manutenção dos poderosos. Por esse motivo, Nichols (2005b) diz que uma importante voz política do documentário é o deslocamento das identidades nacionais a partir da representação de identidades parciais ou híbridas, uma vez que essas identidades variáveis questionam a própria ideia das identidades nacionais. Em plena segunda década do século XXI, as representações generalistas e pejorativas ainda prevalecem<sup>30</sup>, bem como os discursos dominantes brasileiros que buscam com mais intensidade, a partir do governo iniciado em 2019, a retomada da ideia de identidade nacional. Ou seja, percebemos que há emergência na reflexão sobre a representação do *Outro*, a fim de contribuir para narrativas que apresentem visões de mundo mais inclusivas e cidadãs, que vão ao encontro do conceito de comunidade oferecido por Buber (2008).

Portanto, apoiamos a ideia de que o gênero documentário pode contribuir para a representação e construção de identidades a partir de narrativas mais éticas,

---

<sup>30</sup> Percebemos que prevalecem, no entanto, mudanças recentes com relação à representação de negras e negros ocorrem em diversas produções midiáticas. As plataformas de *streaming* bem como outros canais digitais têm oferecido produções mundiais das mais variadas. Esta tese está sendo revisada no mesmo período da onda de protestos que ocorrem em diversos países, especialmente nos EUA, após o assassinato do segurança George Floyd, em 25 de maio de 2020, por um policial de Mineápolis, Minnesota, EUA. No Brasil, o tema preconceito racial está presente com força, pela primeira vez, em parte da mídia dominante, através da cobertura dos protestos e do reconhecimento da importância do lugar de fala. A GloboNews, canal de televisão por assinatura com programação jornalística 24 horas, foi fortemente criticada nas redes sociais por não incluir os (as) profissionais negros (as) comentando os eventos. No dia 3 de junho, a emissora fez uma autocritica a partir do conceito de lugar de fala e incluiu seis profissionais, entre negras e negros, comentando o assunto em uma edição especial. Também incluiu duas profissionais negras de forma fixa no programa Em Pauta e se comprometeu a incluir mais pautas sobre o racismo. Estamos em 17 de junho de 2020.

que não busquem apenas trabalhar o olhar do documentarista ou o olhar dos atores sociais. Defendemos a tese de um cinema que busque promover alteridades, de modo que alcance certa transformação social, partindo da relação dialógica entre documentarista e atores sociais. Isso porque acreditamos que o diálogo é fundamental para que se possam considerar as duas ou mais partes, de modo que se chegue a novas ideias e reflexões sobre os assuntos que permeiam a vida em sociedade. Para tanto, a partir de Buber (2008), Freire (2011), Nichols (2005a; 2005b) e Ramos (2013), buscaremos refletir sobre o universo do documentário, em especial, pensando-o como ferramenta para alteridade, considerando os filmes que oferecem conteúdos sobre os grupos periféricos.

### CAPÍTULO III – DOCUMENTÁRIO E RELAÇÃO DIALÓGICA

Literalmente, os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, 2005b, p. 27).

Neste capítulo, apresentaremos o documentário e as possíveis relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais. Importa esclarecer que o aprofundamento reflexivo se dará mais adiante, quando expusermos o que entendemos por *documentário de ética dialógica*. Por enquanto, abordaremos as contribuições dos autores acerca do documentário para, então, tecermos nossas considerações.

Documentário é um gênero cinematográfico que, diferentemente das obras de ficção, tem como intenção representar o mundo histórico, abordando fragmentos de realidades, assim tornando “tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2005b, p. 26). Posto assim, entendemos os filmes documentários como “narrativas mediáticas” que, segundo Santos e Silva (2009, p. 356) se referem “a narração de eventos, experiências, relatos, acontecimentos e histórias” que são apresentados através dos meios de comunicação. Por se tratar de filmes que sugerem abordagem de conteúdos do mundo histórico, ressaltamos, a partir das considerações das autoras (2009), que - especialmente os documentários que intencionam abordar questões sociais - assumem a função de compartilhar conhecimentos, experiências e ampliar o contexto pragmático.

Santos e Silva (2009) entendem por narrativa mediática uma forma de mediação da experiência que, em alguma medida, pode alterar a percepção dos receptores para os fenômenos humanos. Nesse sentido, as autoras (2009) ressaltam que o caráter mediático das narrativas se dá pelo fato de serem produções que oferecem caminhos para a compreensão dos acontecimentos do mundo histórico. É a partir dessa concepção que compreendemos o filme documentário como obra que, por contexto, oferece aos receptores a ideia de asserções sobre o mundo histórico, o que coloca o documentarista numa posição de

mediador - aí a importância de sua responsabilidade com o mundo. A função do documentário, portanto, já está atrelada a ideia de mediação da experiência.

Para Nichols (2005b), 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. Quanto a isso, o autor alerta 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” (NICHOLS, 2005b, p. 28).

Dessa maneira, entendemos que os documentários podem oferecer ideias falsas como verdadeiras e/ou deslocadas de seu contexto, dependendo do ponto de vista de quem os realiza. Ou seja, são produções que envolvem diferentes modos de interpretação e possibilidades de abordagens. Como acrescenta Guy Gauthier (2011), poucos espectadores questionam quem segura a câmera, ou seja, muitos filmes se apresentam como a voz da verdade para os seus públicos, seja porque o documentarista, a partir de seu repertório, tem plena convicção de sua verdade, ainda que possa ser equivocada, ou porque a produção tem como função propagar uma ideologia de modo consciente, como os filmes produzidos no início do século XX.

Assim, por mais que os documentários tenham como intenção abordar situações sociais, é importante ressaltar que eles são produzidos por pessoas e que, por isso, podem carregar com mais ou menos intensidade as visões dos documentaristas sobre o tema que escolheram ou foram designados a trabalhar. Como assinala Nichols (2005b, 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”. A partir dessa consideração, entendemos os documentários como narrativas midiáticas que podem carregar conteúdos ideológicos diversos, a depender da intenção e/ou do ponto de quem os realiza.

Ramos (2013, p. 33) ressalta que o reconhecimento sobre as diferenças entre as narrativas de ficção e o documentário possibilita a cobrança e a análise dele 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”. Posto assim, diferentemente de ficção, uma narrativa inventada a partir da criatividade do sujeito<sup>31</sup>, o documentário promete aos espectadores fragmentos de realidade, o que já supõe uma postura ética de quem o produz. A ideia de ética que abordamos é a apresentada por Buber (1982), ou seja, a ética se dá na postura respeitosa, na relação dialógica entre seres humanos e, também, entre seres humanos para com as coisas do mundo.

Com relação à postura do documentarista diante dos fragmentos do mundo, Marcius Freire (2011) ressalta que foi apenas no final do século XX que a produção de filmes documentários teve um aumento significativo, tornando a ética uma das questões mais fervorosas entre as discussões sobre o filme de não ficção. Ocorre que esse tipo de narrativa mediática, desde suas origens, buscou representar o exótico, o inédito, ao público para o qual se almeja ser exibido. O autor chama a atenção para o fato de que muitas dessas produções ultrapassaram e ultrapassam os limites entre o que deve ser aceitável mostrar do *Outro* e o que deve ser encarado como pura invasão de privacidade revestida ou disfarçada pelo discurso de tratamento artístico ou científico.

Freire (2011) ainda esclarece que a ultrapassagem dos limites éticos tem impacto direto na forma como os espectadores percebem as narrativas midiáticas. Ao se referir ao uso exagerado das representações de fatos que ocorrem no âmbito do privado, como os *reality shows* televisivos e os programas que apresentam cirurgias plásticas em seus detalhes, o autor lembra que a transformação do privado em espetáculo faz com que as pessoas se habituem a receber imagens de âmbito particular, o que confunde o espectador sobre o que deve ser considerado público ou não.

Assim, acreditamos que, de certa forma, essas produções acabam influenciando outras narrativas midiáticas que têm o mundo histórico como matéria-prima de seus textos, como o jornalismo ou o próprio documentário, uma vez que a leitura da vida social, de modo geral, não escapa às representações do privado e do público.

---

<sup>31</sup> Ao considerarmos as reflexões de Umberto Eco (1994), entendemos os filmes de ficção como narrativas que também envolvem textos do mundo histórico. Como lembra o autor, todo texto ficcional se apoia parasiticamente no mundo real, fazendo dele o seu pano de fundo.

Com essas colocações, utilizaremos para os casos de filmes que ultrapassam os limites éticos e que, de certa forma, acabam explorando o exótico (a partir do olhar do documentarista), o termo *representação de cunho voyeurista*, ou seja, que tem a intenção de apresentar recortes da cultura do *Outro* que sejam diferenciados aos olhos de seu grupo social, considerando que, segundo Freire (2011), quase sempre esse *Outro*, o ator social, pertence a um grupo ou classe social sobre a qual a posição social do documentarista detém certo poder, seja econômico ou social.

Com relação ao olhar de *cunho voyeurista*, Freire (2011) apresenta que a história do cinema documentário sempre esteve relacionada a essa postura do documentarista. Lembra que, no final do século XIX, surgiu o gênero “exótica”, resultante da abordagem cinematográfica dos irmãos Lumière sobre a cultura dos povos das antigas colônias da França, e depois vieram os chamados “filmes mundo”, que tinham como objetivo o apelo ao incomum.

No artigo *Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração e a representação do outro*, Freire (2005) relata que *Mondo Cane* (1962), dirigido por Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, foi construído como um relato de viagem, mas dando ênfase aos costumes mais distantes da cultura ocidental existentes na África. Segundo o autor, o continente é representado como um cenário de barbaridades cometidas contra diversos animais, cenas destituídas de seus significados culturais, ou seja, de sua complexidade cultural, o que vai ao encontro das colocações de Santos (2002), expostas no início deste trabalho, sobre narrativas sociais que apresentavam a África como o local da barbárie.

Assim, a história do filme documentário está estritamente relacionada com a exploração do exótico. Parece haver certa tendência a tratar o *Outro* de modo fragmentado, com elementos extraordinários aos olhos do documentarista e do público para o qual almeja exhibir o seu trabalho. Há, nesse contexto, a produção da identidade proscrita do *Outro*, ou seja, daquele que não possui reciprocidade com a cultura do documentarista.

Por esse motivo, acreditamos que refletir sobre a ética é fundamental para as discussões sobre documentários que têm no *Outro* a sua razão de produção. Com a ideia de *documentário de ética dialógica*, que logo mais apresentaremos nesta tese, buscaremos, justamente, discorrer sobre as produções cinematográficas que abordam os territórios periféricos e as possíveis relações estabelecidas entre

documentaristas e atores sociais. Antes, abordaremos um pouco mais o conceito de ética que nos interessa neste trabalho, uma vez que o termo é utilizado de diferentes maneiras na bibliografia levantada.

Em quase todas as instâncias sociais, a ética se faz presente, especialmente na contemporaneidade, cujas diversidades existentes nos ambientes sociais parecem provocar ainda mais discursos com vieses de intolerância sobre culturas e grupos considerados minoritários. Pensamos o cinema como uma narrativa mediática que pode contribuir tanto para a produção de discursos intolerantes como para a reflexão e compreensão sobre os grupos diversos.

Por isso, trataremos a ética a partir das colocações de Buber (1982), visto que o discurso da moral<sup>32</sup> como modelo social, ideia que seja universal a uma determinada sociedade como na identidade nacional, já não cabe mais, considerando que as sociedades se encontram em meio a uma pluralidade de culturas e valores.

Entendemos a ética como uma postura de respeito com o outro, que tem como objetivo a reflexão sobre o comportamento humano, seja a partir das regras estabelecidas e que precisam ser problematizadas diante das sociedades múltiplas, ou da reflexão sobre novas formas de convivência que não implicam em regras engessadas e, portanto, autoritárias e exclusivas.

De acordo com Buber (1982), o *habitat* natural do ser humano é composto pela relação entre as pessoas, e o ser humano foi violentamente sequestrado de sua natureza, seu *habitat*. Isso porque a modernidade criou uma pedagogia que potencializa o individualismo ou o coletivismo, situações que, para o autor, ofuscam a percepção do indivíduo sobre si enquanto pessoa. Assim, sua filosofia tem no existir humano sua reflexão, considerando que os padrões sociais dominantes reduziram os seres humanos a conceitos, desconsiderando-os em suas singularidades. Suas discussões, portanto, se opõem à ideia de ética a partir de padrões universais e se apoiam na crença de que a ética existe na resposta autêntica dos indivíduos às indagações dos *Outros* e na reflexão sobre si.

---

<sup>32</sup> A moral se refere ao conjunto de normas estabelecidas a partir das tradições, ou seja, nas palavras de Droit (2012, p. 18), “especializou-se mais ou menos no sentido daquilo que é transmitido, como código de comportamento e juízos já construídos, mais ou menos cristalizados [...] parece constituir um conjunto fixo e acabado de normas e regras”. Já o termo ética, para o autor, atualmente é empregado para a reflexão sobre as regras de comportamentos que estão por ser construídas, de acordo com as relações sociais.

As colocações de Buber (1982) corroboram as de Ribeiro (2017), que, mais recentemente, nos apresentou conteúdos fundamentais para entender o lugar de fala. Como já exposto, a autora enfatiza que pensar o lugar de fala é uma postura ética, pois pode revelar as estruturas sociais, suas hierarquias. Ressaltamos que é exatamente a partir desse contexto que pensamos o *documentário de ética dialógica*, uma vez que ele propõe a explicitação de diversas vozes sociais que falam de diferentes lugares, inclusive o lugar social do documentarista. Para tanto, abordaremos mais pensamentos de Buber a fim de contextualizar melhor a ideia da ética dialógica.

### **3.1 A ética dialógica buberiana**

Buber (2007) afirma que devemos evitar descrever ou pensar os seres humanos a partir de conceitos, reduzindo-os a coisas, pois a generalização dos conceitos acaba afastando o ser humano de sua essência, que é autêntica de cada indivíduo. A *ética dialógica*, portanto, é um fenômeno ocorrido quando há a relação essencial, entre as pessoas, ou, como o autor chama, inter-humana. Pensando as produções midiáticas e suas generalizações, deduzimos que boa parte das narrativas dominantes até o presente trata o *Outro* destituído de sua essência, o que contribui para a produção de identidades proscritas. O uso da identidade proscrita é, portanto, uma representação destituída de ética.

Posto assim, a ética se dá na relação do ser humano com o mundo a partir de sua responsabilidade pessoal, resultante de uma postura honesta. Para Buber (2007), a verdadeira vida ocorre a partir do encontro existencial: quando a postura ética possibilita a vinculação entre os seres por meio do diálogo. Sendo assim, a chave para a ética está na responsabilidade com o *Outro*, no reconhecimento do *Outro* como caminho e, portanto, no encontro.

O diálogo ocorre quando se dirige ao *Outro* de forma autêntica, assumindo-o em suas especificidades. Portanto, vê-se o *Outro* como Tu e não como Isso, propiciando uma relação de respeito às diferenças, entendendo a singularidade dos seres como algo essencial da vida humana. Nesse sentido, a ética encontra-se na relação entre o Eu e o Tu (BUBER, 2007).

Para Buber (1982), o ser humano pode estabelecer contatos com o mundo de forma ética ou não ética. A vinculação com o mundo se dá por meio das palavras Tu e Isso, princípios da humanidade. A partir dessa colocação, entendemos que a palavra Eu-Tu revela uma relação de reciprocidade, de respeito, que vê no *Outro* alguém singular e complementar. Nessa relação, há a contemplação da experiência que oferece a troca entre o Eu e o Tu. Desse modo, o Tu se manifesta de maneira não classificável, como aquele que respectivamente exerce e recebe a ação, sendo o princípio e o fim do evento da relação.

Já a palavra Eu-Isso revela uma relação de separação. O Isso é o *Outro*, distante de mim, classificável. O Isso, portanto, são as coisas da vida classificadas, é o mundo da cultura criada pelo ser humano e, de acordo com o autor, o mundo ordenado não constitui a ordem do próprio mundo, apesar de não conseguirmos viver sem ordem. Nas palavras de Buber (1974, p. 39), "o homem não pode viver sem o Isso, mas aquele que vive somente com Isso não é homem".

Para melhor entendemos essas relações, vamos discorrer sobre dois conceitos também apresentados por Buber (1974) e aplicados nas categorizações que serão lançadas nesta tese. Segundo o autor, há duas dimensões passíveis de serem identificadas nos seres humanos quando consideramos suas relações com o mundo e suas coisas: a pessoa e o egótico.

A pessoa é o indivíduo que tem consciência de si como participante do mundo, é aberta à relação com o *Outro*. Percebe-se como um ser-com, contemplando o seu si-mesmo. Buber (1974) assimila a palavra pessoa à relação Eu-Tu, ou seja, o indivíduo que possui a postura ética, valorizando a participação e a relação respeitosa com o mundo. Com relação ao egótico, sugere que é o indivíduo egoísta, fechado, que se afasta dos outros e se distancia do Ser.

Nesse sentido, o egótico é individualista e não possui a atualidade que se dá na relação Eu-Tu, contrapondo-se ao *Outro*. Ele se alimenta apropriando-se ao máximo das coisas ordenadas do mundo, o que, segundo o autor, provoca sua estagnação, sendo apenas um ponto funcional, sem substância alguma. Em comparação aos dois indivíduos, Buber (1974, P. 75) esclarece:

A pessoa toma consciência de si como participante do ser, como um ser-com, como um ente. O egótico toma consciência de si como um *ente-que-é- assim* e não de outro modo. A pessoa diz: “Eu sou”, o egótico diz: ‘eu sou assim’. “Conhece-te a ti mesmo” para a pessoa significa: conhece-te como ser; para o egótico: conhece o teu modo de ser. [...] A pessoa contempla o seu si-mesmo, enquanto o egótico ocupa-se com o “meu”: minha espécie, minha raça, meu agir, meu gênio.

Cabe ressaltar que o autor não pensa esses conceitos como invariáveis, uma vez que nos chama a atenção para o fato de que nenhum indivíduo é puramente pessoa ou egótico, mas que existem dimensões preponderantes, passíveis de serem identificadas nos seres humanos.

Diante dessas colocações, dirigir-se ao *Outro* como Tu (ação da pessoa) provoca a reciprocidade, está para a ética e promove o diálogo, ao passo que se dirigir ao *Outro* como Isso (ação do egótico) resulta em um posicionamento sem reciprocidade, transformando o fenômeno em monólogo. O Tu, portanto, percorre o caminho do risco, do novo, da descoberta, enquanto o Isso propicia apenas a segurança do mundo, sem o dever ético.

Aqui podemos refletir que o diálogo só ocorre por meio da verdadeira comunicação. Para Buber (1982), a comunicação não se expressa por falares, sons ou gestos, mas pela presença do ser, ou seja, pela relação Eu-Tu. Essa relação possibilita a experiência do outro lado e a experiência do *Outro* sobre o Eu, resultando em uma troca que não visa abdicar as especificidades de ambos os sujeitos. Posto assim, a alteridade ocorre por meio da comunicação, que só se efetiva na relação dialógica, autêntica (Eu-Tu).

O diálogo abordado por Buber (1982) assume posições de ação e passividade, pois pressupõe a aceitação do *Outro*, a doação para o *Outro* e a compreensão dele em suas especificidades, bem como propicia ao Tu a honestidade nas respostas, resultando na conversação. Assim, a conversação dialógica depende totalmente da maneira como o Eu se inclina para a aceitação do *Outro*.

Na perspectiva de Buber (1982), o ser humano deve ser compreendido por meio de sua dualidade de Ser, ação da pessoa, e Parecer, ação do egótico. Pensando a sociedade plural como também local de discursos e ações de intolerância, muitos indivíduos buscam se ligar aos discursos dominantes na intenção de serem aceitos socialmente. É a partir desse fenômeno que Buber (1982) se refere ao sequestro de seu *habitat* natural, pois o indivíduo se distancia de sua

essência em função da aceitação social, pautada na aparência. Em contrapartida, a vida no Ser possibilita a vivência do que é verdadeiro: a superação dos discursos dominantes pautados na aparência. Posto assim, a comunicação dialógica propicia uma relação autêntica, caracterizada pela troca entre Seres que expressam suas intenções, ou seja, agem honestamente de acordo com suas essências.

No entanto, o que podemos observar na atualidade é a ausência de diálogo em meio a tantas informações disponíveis nos variados meios de comunicação, incluindo a propagação de notícias falsas via canais digitais. Nesse sentido, as sociedades se encontram emaranhadas em uma infinidade de discursos egocêntricos que buscam sustentar suas visões fechadas sobre o mundo. Talvez possamos comparar os grandes centros urbanos, lotados de diversidades, com o mito bíblico da Torre de Babel. Nesse sentido, não é a variedade de línguas que impossibilita a comunicação entre os seres humanos, mas a multiplicidade de discursos isolados e individualistas que, em meio aos discursos dominantes, acabam por dificultar a vida em sociedade voltada para a ética, que ocorre com a comunicação dialógica.

Assim, o que pretendemos, a partir das colocações de Buber, é apresentar conceitos que contribuam para a reflexão das relações existentes em documentários, especificamente entre documentaristas e atores sociais, problematizando a relação que se dá a partir da *ética dialógica*. Para tanto, utilizaremos os conceitos de Buber para oferecer outros termos que possam dar conta das relações passíveis de serem identificadas e refletidas nos filmes documentários.

### **3.2 As relações entre documentaristas e atores sociais**

A partir das contribuições de Martin Buber e dos modos de documentários apresentados por Bill Nichols, que abordaremos em seguida, buscaremos, nesta parte do trabalho, explicitar as relações possíveis de serem identificadas nos filmes documentários.

Vimos que a *ética dialógica* ocorre através da relação respeitosa da pessoa com o mundo e suas coisas. A essa relação chamaremos de *Eu-Ser com Tu*, considerando que o Eu, nesse caso, é um indivíduo que se volta mais para a

reflexão sobre si e sobre o mundo, assumindo a postura de pessoa, que se dá de maneira mais ética e aberta. Vimos, também, que o discurso apenas reproduzido (ordenação das coisas) e o olhar limitado sobre o mundo ocorrem através do indivíduo egótico, que possui uma postura mais fechada. Chamaremos essa relação de *Eu-aparência com Isso*. Nessa última, não há troca, há a apropriação do *Outro* para a sustentação do discurso-monólogo do Eu que está preocupado mais com a sua aparência. Portanto, entendemos que a *ética dialógica* só ocorre na relação *Eu-Ser com Tu*, de modo que a relação *Eu-aparência com Isso* é destituída da responsabilidade com o mundo, portanto ausente de compromisso com a ética.

Assim, cremos que participar de um evento discursivo é receber a informação de forma fechada, portanto o *Outro* se posiciona de maneira passiva, tornando-se objeto, um Isso. Já na participação de um evento dialógico, o *Outro* se torna também agente transformador de novas informações e experiências, ocupando uma posição ativa.

Essas observações podem nos possibilitar observar se os filmes documentários são decorrentes de eventos dialógicos ou discursivos, de acordo com a relação estabelecida entre documentaristas e atores sociais, além das técnicas cinematográficas selecionadas, como veremos adiante. Por hora, estenderemos um pouco mais a respeito das relações que pretendemos abordar.

Entendemos que é por meio da relação *Eu-Ser com Tu* que ocorre alteridades. Aqui, a alteridade é a ação de se colocar no lugar do *Outro*, buscando compreender a ele e às coisas do mundo. Compreender o *Outro* possibilita olhar para si, para suas próprias concepções, a partir do olhar e da cultura do *Outro*. Ou seja, a alteridade ocorre na troca, no compartilhamento.

Para Buber (1982), a alteridade se dá na conversação, no ato de responder de forma genuína quando a palavra é dirigida. Para o autor, a conversação genuína ocorre quando os participantes trazem a si mesmos para ela, ou seja, quando estão preparados para dizer o que verdadeiramente têm em mente. Assim, pensamos que a alteridade está totalmente atrelada à sinceridade e ao respeito decorrentes da *ética dialógica*, promotora da troca. Essa atitude, segundo Buber (1982), pressupõe uma verdade que permite se voltar para o *Outro*, confirmando e aceitando as suas especificidades. Nesse sentido, aceitar não significa concordar com todas as ideias do *Outro*, mas entendê-lo, percebê-lo como uma pessoa fundamental para o

entendimento do mundo e de si. A aceitação do *Outro*, portanto, se relaciona à convenção de parceria estabelecida e, por isso, resultante na *ética dialógica*.

Em resumo, para Buber (1982), a reflexão sobre si a partir do *Outro*, o caminhar para a alteridade por meio da relação entre Eu e Tu, pode ser entendida como uma ética, considerando que a atual sociedade tem como uma de suas marcas a crise das relações humanas, portanto o conflito que leva a uma não comunicação dialógica. Assim, pensamos a alteridade como resultado da *ética dialógica* que só se estabelece na relação *Eu e Tu*, o que resulta na compreensão do *Outro* e também de si. Logo, pensamos que os filmes documentários que abordam questões sociais podem ser também produções capazes de explicitar o fenômeno ocorrido no *habitat* natural dos seres humanos, ou seja, a *ética dialógica*.

Como lembra Nichols (2005b), as questões éticas no cinema surgem quando há a pergunta sobre como tratar as pessoas a serem filmadas. Diferentemente dos filmes de ficção, cujos papéis já são determinados pelos diretores e os atores aceitam ou não os interpretar, os documentários lidam com pessoas em seus cotidianos, extraíndo fragmentos de suas realidades, o que faz com que a responsabilidade do diretor com o *Outro* seja bem maior, quando assume produzir um documentário. A partir de tais reflexões, refletiremos sobre o documentário em suas formas e modos.

Ao discutir o documentário, Nichols (2005b) ressalta que há, pelo menos, seis subgêneros: poético, expositivo, performático, reflexivo, observativo e participativo. Assim, discorreremos sobre eles incluindo nossas considerações acerca das possíveis relações que podem estar expostas nesses modos de filmes.

O modo poético não apresenta preocupações com a representação de localizações no tempo ou no espaço, sendo os atores sociais raramente apresentados com visões definidas sobre o mundo. De acordo com Nichols (2005b), os indivíduos se assemelham aos outros objetos presentes no filme quando da igualdade de condições. São, portanto, “matéria-prima que os documentaristas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles” (NICHOLS, 2005b, p. 138).

Assim, o documentário poético retira do mundo histórico a sua matéria-prima, transformando-a para enfatizar mais subjetivamente um estado de ânimo do que demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. Dessa forma, entendemos

que o modo poético tende a apresentar relações que estão mais para o olhar do documentarista sobre suas seleções (atores e objetos) do que sua responsabilidade com as coisas do mundo. Isso não quer dizer que o modo poético siga um padrão fechado, voltado apenas para o que chamamos de *Eu-Aparência*, pois dependerá da narrativa constituída no filme. Como lembra o próprio Buber (1982), quando discute os indivíduos, ninguém é de todo pessoa ou egótico, mas é possível identificar tendências. Ou seja, refletindo isso no campo do documentário, percebemos que o modo poético apresenta uma tendência – e não uma regra – para produções que revelam a relação discursiva *Eu-Aparência com Isso*, uma vez que o documentarista tem total controle sobre os fragmentos do mundo escolhidos para representar.

O modo expositivo, segundo subgênero apresentado por Nichols (2005b), tem como principal característica se dirigir diretamente ao espectador de forma didática, por meio de vozes ou legendas que recontam uma história a partir de uma perspectiva. Nesse modo, há a utilização da técnica de locução, também chamada *voz de Deus*, cujo orador fala ao espectador sem aparecer. A lógica verbal é fundamental nesse subgênero em que as imagens representadas surgem de forma secundária, sendo que, em muitos casos, o comentário é de ordem superior às imagens. O foco do subgênero se dá na impressão da objetividade. A voz dominante no documentário se apresenta como absoluta, oferecendo, muitas vezes, visões fechadas acerca do mundo histórico.

Posto assim, torna-se possível refletir que o modo expositivo sustenta uma postura egótica na medida em que intenciona apresentar visões generalistas. A relação exposta nesse tipo de documentário discursivo tende a expor a relação *Eu-Aparência com Isso*, uma vez que o documentarista se apropria de fragmentos do mundo para apresentar a sua visão sobre eles.

Outro modo apresentando por Nichols (2005b) é o performático que, assim como o poético, tem sua característica na subjetividade e no afeto. Envolve aspectos subjetivos de um discurso, desviando a ênfase apenas na representação realista do mundo histórico para um realce mais poético sobre ele. De acordo com o autor, “o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2005b, p. 169).

Como ele parte da complexidade emocional e experiência do documentarista, tendo os acontecimentos do mundo histórico, muitas vezes, atrelados ao imaginário, fica difícil detectar a relação estabelecida entre documentarista e atores sociais, uma vez que a narrativa compõe elementos peculiares à experiência do documentarista e é construída de forma que não segue padrões explícitos, como nos demais subgêneros. Não podemos, assim, dizer de forma acertada que o documentarista parte, especificamente, de uma postura egótica ou de pessoa, pois isso dependerá da construção narrativa do filme.

O modo reflexivo, por sua vez, caracteriza-se pela interação do documentarista com o espectador, quando ele se dirige para a câmera falando sobre o mundo histórico e as questões representadas. Diferentemente de outros subgêneros documentários que destacam a relação do documentarista com os atores sociais, neste o foco está na relação entre documentarista e seus espectadores.

De acordo com Nichols (2005b, p. 163), “em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação”. Assim, preocupa-se com a reflexão acerca das representações das pessoas filmadas, das construções possíveis pela técnica, ao mesmo tempo em que “tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação” (NICHOLS, 2005b, p. 164).

Para o autor, o modo reflexivo é o subgênero mais consciente de si mesmo, pois questiona a própria veracidade dos documentários. Nichols (2005b) chama a atenção para o fato de que esse modo é o que mais estimula a reflexão dos espectadores com relação ao documentário e o que está nele representado.

Entendemos a importância da intenção do modo reflexivo, sobretudo no que diz respeito a mostrar ao espectador que o documentário é uma construção, uma representação de fragmentos do mundo histórico e, como tal, deve ser questionado. Nesse sentido, ele pode oferecer diferentes formas de relações estabelecidas.

Quando pensado a partir da relação do documentarista com os atores sociais, e se essa relação apresenta conteúdos apenas de interesse do documentarista, podemos dizer que o detentor da produção assume a postura egótica. Nesse caso,

os atores sociais se servem mais como um Isso, e não como um Tu, e a relação estabelecida é *Eu-Aparência com Isso*.

Se considerarmos a intenção do documentarista sobre o fato de lembrar os espectadores que a obra é uma narrativa produzida por ele, foco dos filmes reflexivos, podemos dizer que ele assume a postura da pessoa, pois intenciona provocar a reflexão. E, nessa relação, o documentarista assume a postura *Eu-Ser* (pessoa).

A seguir, discorreremos mais profundamente sobre os modos observativo e participativo, uma vez que eles colaboram de forma determinante para as nossas reflexões acerca do *documentário de ética dialógica*. Isso porque são subgêneros que intencionam produzir a sensação de que o que está sendo representado é fiel ao fragmento de mundo selecionado, como veremos.

O modo observativo, como o próprio nome sugere, evidencia a observação espontânea da experiência vivida, apresentando apenas aquilo que é filmado, ou seja, a produção não inclui elementos complementares, como comentários em voz *over*, sons, legendas, repetição de câmera *etc.*, o que pode fazer com que a narrativa pareça sem contexto, sem história. O modo observativo, também conhecido como cinema direto, propõe representar especificamente o que foi filmado, de modo que os atores sociais interagem uns com os outros ignorando a presença da câmera. De acordo com Nichols (2005b), esse modo de afastamento do diretor faz com que o receptor assuma uma posição mais ativa, interpretando aquilo que assiste. O modo observativo suscitou muitas discussões acerca da ética e da representação da realidade, apontamentos que colaboram com as reflexões sobre o *documentário de ética dialógica*.

Nesse subgênero, o documentarista é oculto, frequentemente assimilado a metáfora da *mosquinha na parede*. Ele também apresenta na tela os aparatos tecnológicos para frisar a ideia de que há alguém observando o mundo histórico, sem interferências. No entanto, Nichols (2005b) ressalta que muitos dos filmes que oferecem esse modo de produção, na verdade, apresentam indícios de que houve interferência do documentarista na composição das cenas. O autor cita o termo “entrevista mascarada” para se referir à ação do documentarista quando este determina o tema geral da cena com os atores sociais e, só então, passa a filmá-la de maneira observativa.

Além disso, Freire (2011) também ressalta que, no início do cinema direto (segunda metade do século XX), tinha-se a convicção de que o conteúdo filmado era o resultado exato do que havia sido observado e capturado pelas lentes do documentarista. No entanto, a ideia foi aos poucos sendo contestada, uma vez que, apesar da não aparição do documentarista no processo, a produção é resultante de seu olhar sobre as coisas ou sujeitos escolhidos para representar a partir das seleções dos ângulos, enquadramentos *etc.* Posto assim, apesar da sensação de que há uma passividade por parte do diretor, sua produção é também resultante de uma posição de domínio e ação sobre o conteúdo.

Desse modo, torna-se impossível considerar que não ocorre interferência no cinema direto, uma vez que a produção envolve, sobretudo, as escolhas do documentarista, desde os recortes das conversas que escolheu explicitar até os planos, ângulos e detalhes que optou apresentar a seu público. Outra situação que deve ser abordada é justamente a sua ausência proposital no conteúdo da produção. Ora, algumas produções explicitam o material técnico cinematográfico, como a câmera, mas não o principal fomentador do conteúdo: o indivíduo por trás da narrativa. Como atesta Godoy (2001, p. 261), no cinema direto não se revela o método de produção, “ou seja, do ponto de vista epistemológico, o *direct* cinema pressupõe um discurso sobre a realidade sem se considerar como o discurso foi produzido”.

Por ocultar a figura do documentarista, cremos que o modo observativo pode se aproximar da voz de Deus, pois há no conteúdo toda uma seleção de recorte e escolhas que refletem a postura do documentarista frente àquele ou àquilo que propôs filmar. Ele se ausenta e a sua ausência pode ser pensada como uma postura que almeja não assumir a sua responsabilidade. Pensando essa produção a partir de nossas observações, o modo observativo, ou cinema direto, apresenta a relação *Eu-Aparência com Isso* quando o documentarista determina o conteúdo a partir da interferência sobre o quê e como quer filmar.

A partir do modo observativo, também se torna possível pensar em uma terceira forma de relação, sendo ela *Eu-Iso com Tu-Aparência*. Essa relação ocorre quando o documentarista também se coloca como objeto, empregando seu conhecimento técnico para evidenciar os conteúdos de interesse dos atores sociais. Os atores, por sua vez, podem assumir uma postura mais ativa, deslocada de seu

cotidiano, uma vez que estão diante de pessoas e aparatos incomuns em sua rotina. No caso da relação *Eu-Isso com Tu-Aparência*, o documentarista se omite para que a voz do *Outro* seja predominante, e esse evento é discursivo e não dialógico.

O modo observativo não explicita os meios que levam à produção do documentário, meios que envolvem, sobretudo, a interação entre as pessoas. Não sabemos a real relação estabelecida entre documentarista e atores sociais. Logo, o que temos de concreto para ser observado é a narrativa mediática oferecida pelo documentarista, conteúdo que não promete a constatação da imparcialidade. Como coloca Sérgio Puccini (2009, p. 45),

No documentário direto, a possibilidade de estar colado ao personagem, indo com ele a todos os cantos do mundo, depende de negociação prévia entre personagem e documentarista, negociação que sempre esbarra em limites éticos, de preservação de privacidade, ou corre o risco de se tornar uma encenação autorizada, mas nem sempre assumida pelo personagem que se deixa filmar.

Assim, parece que o documentário direto esconde, justamente, a relação entre documentarista e atores sociais, interação fundamental para a produção do filme. Como sustenta France (1998), a realização do documentário que tem o *Outro* como centralidade da produção é decorrência de uma prática, muitas vezes, não aparente na tela, mas fundamental para o resultado do filme. Prática essa chamada de inserção, ou seja, fase preliminar na qual o documentarista se relaciona com os atores sociais.

Sabemos que a explicitação dessa relação não deve ser a preocupação de muitos documentaristas que produzem filmes como esse ou outros subgêneros e, sabemos também, que não devemos cobrar a explicitação da relação nas produções. O que pretendemos com essas colocações é refletir sobre os documentários que abordam questões sociais e visam apresentar conteúdos para a promoção de alteridades, ou seja, buscam fazer com que os espectadores recebam conteúdos de diferentes lugares de fala.

Estamos construindo nossas reflexões a partir de filmes documentários que apresentam a pretensão da abordagem ética sobre o *Outro*, com a intenção de promover alteridades. Todavia, temos consciência, à luz das teorias da comunicação, de que os espectadores/receptores podem interpretar os filmes a partir de seu repertório social. É por esse motivo que apresentamos a *ética dialógica*

como chave para a compreensão sobre questões sociais, especialmente aquelas que envolvem o cotidiano das sujeitas e sujeitos periféricos. Assim, o modo participativo que apresentaremos a seguir, parece apontar os mais significativos caminhos para o que estamos chamando de *documentário de ética dialógica*.

A principal característica do modo participativo é a defesa de que a intervenção do documentarista é inevitável. Sua narrativa inclui entrevistas e depoimentos dos atores sociais, podendo incluir a participação/interação do documentarista. Nesse sentido, ele pode também se tornar ator social de seu filme. Este subgênero não encontra problemas morais com relação à participação do documentarista como determinante nos rumos da produção, sendo sua interação percebida como ação positiva.

De acordo com Nichols (2005b), o modo participativo possibilita ao espectador testemunhar o mundo histórico, a começar pela participação do documentarista. O autor chama a atenção para o fato de que esses filmes apresentam fé excessiva nas testemunhas, sendo caracterizados, muitas vezes, por histórias ingênuas. Cabe ressaltar que o termo cine-olho ou cinema verdade, cunhado por Dziga Vertov, acabou sendo associado a um subgênero do documentário participativo. A intenção de Vertov, segundo Nichols (2005b, p. 182), foi abolir o uso de estruturas teatrais ou literárias para que o cinema fosse utilizado como uma forma de construir uma “nova realidade visual e, com ela, uma nova realidade social”, nas quais as pessoas deixassem de representar e fossem filmadas em suas realidades.

Assim, o modo participativo é o que mais se aproxima das considerações sobre a *ética dialógica*. A necessidade do corpo a corpo pode ser entendida como a relação pessoal, inter-humana. As entrevistas e depoimentos com a explicitação do documentarista se aproximam da ideia de comunicação dialógica, no entanto essa relação dependerá da postura ética do documentarista, pois nem sempre as entrevistas e depoimentos são resultantes de ações responsáveis.

Considera-se que o modo participativo teve seu início na França, na década de 1960. De acordo com Freire (2011), foi *Chronique d'un Été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, que apresentou uma nova forma de se fazer documentário a partir de novos aparatos tecnológicos cinematográficos e seu barateamento, que

permitiram maior inserção dos documentaristas nos espaços de filmagem. Freire (2011, p. 198-199) ressalta que

diferentemente do “cinema direto” e sua atitude “passiva” diante das manifestações observadas, o *cinéma-vérité* praticado por Rouch reivindica para a câmera o papel de um provocador de situações capazes de traduzir para o espectador fenômenos sociais específicos.

Ao comentar sobre o cinema verdade, Edgar Morin (2003, p. 3) diz que o seu surgimento não deve ser relacionado apenas à leveza da câmera, que passou a permitir aos documentaristas se misturar à vida dos atores sociais, mas às técnicas de aproximação entre eles e os atores sociais. Em *Chronique d'un Été*, os autores experimentaram metodologias para a aproximação efetiva com os atores sociais. Uma delas, como exemplo, é o que chamaram de *comensalidade*, ou seja, o encontro com os atores sociais de diferentes grupos sociais, ocorrido em ambientes que sejam a eles comuns e seguros, com excelentes refeições e vinho. De acordo com Morin (2003), a refeição tem como objetivo reunir todos os envolvidos, incluindo toda a equipe técnica, para que se crie um clima que ele chama de camaradagem, ou seja, com a intenção de que as pessoas que serão filmadas percam a timidez e se familiarizem com a equipe e documentaristas. Quando as pessoas demonstram estar mais relaxadas com a situação, então se inicia a filmagem.

Morin (2003, p. 9) esclarece que a intenção da comensalidade é “desfazer as inibições, a timidez provocada pelo estúdio e por entrevistas frias, e evitar, na medida do possível, aquela espécie de ‘jogo’ em que as pessoas compõem um personagem para si, mesmo se ninguém lhes designou um papel a representar”. Ou seja, a intenção do sociólogo junto a Rouch foi fazer emergir a realidade de cada ator social em um clima de companheirismo para que a situação favorecesse a comunicação entre as partes.

Outro ponto importante observado em *Chronique d'un Été* é a participação efetiva de Rouch e Morin nas filmagens, compartilhando momentos e conversas com os atores sociais. Neste caso, os diretores se tornaram também atores sociais. O fato de compartilhar o filme com as pessoas que participaram revelou, por meio de comentários delas<sup>33</sup>, que as cenas em que aparecem os diretores soaram mais verdadeiras que as demais, situação que nos faz crer ainda mais na importância da

---

<sup>33</sup> Conteúdo apresentado no próprio filme.

revelação da imagem do documentarista na produção fílmica que tenha a ética como centro de sua preocupação, assunto que retomaremos adiante.

Desse modo, podemos assimilar a metodologia de Rouch e Morin às considerações de Buber, visto que nos parece que os autores buscaram criar um clima favorável à relação pessoal, resultando na comunicação dialógica. Morin (2003) revela que, em uma das filmagens, o clima foi tão envolvente que tanto ele quanto Rouch e a própria equipe de filmagem se esqueceram de iniciar as filmagens.

Por meio da metodologia da *comensalidade* e da situação apresentada, talvez possamos pensar que Rouch e Morin explicitaram a relação *Eu-Ser com Tu*, uma vez que todas as partes apresentaram envolvimento a ponto de se esquecerem do principal propósito da refeição: um filme documentário. Ou seja, atingiram o *habitat natural* descrito por Buber (1982).

Cabe lembrar que o termo cinema verdade foi bastante contestado. De acordo com Morin (2003), a confusão ocorre quando as pessoas tomam a expressão como uma afirmação, e não como busca, conforme pretendem. Gauthier (2011), por exemplo, acredita que Morin foi infeliz ao ter utilizado a expressão cinema verdade, e diz que ele poderia ter chamado de *non-star-system*, fazendo referência ao termo “*star system*”<sup>34</sup> problematizado pelo sociólogo em 1957. Já Rouch (1972 *apud* FREIRE, 2011, p. 245), em entrevista a G. Roy Levin, diz que seria melhor ter chamado o cinema verdade de cinema sinceridade, na intenção de dizer para a audiência que o resultado do filme é evidência do que aconteceu naquele momento. Em suas palavras:

Isto é o que eu vi e não falsifiquei nada. Foi isso que aconteceu. Não paguei ninguém para brigar, não mudei o comportamento de ninguém. Olhei para o que estava acontecendo com o meu olho subjetivo e isso é o que eu acredito que aconteceu (ROUCH, 1972 *apud* FREIRE, 2011, p. 245).

Assim, pensamos que a verdade à qual se referem Rouch e Morin é a verdade do que aconteceu na produção do filme. Como revela Morin (2003, p. 46), “isso significa que não existe uma dada verdade que se possa arrancar habilmente

---

<sup>34</sup> Na obra *As estrelas: mito e sedução no cinema*, Edgar Morin (1989) discorre sobre toda a complexidade que envolve a transformação de uma simples pessoa em estrela de cinema, através do que chamou de *star system*. Essa realização envolve outras questões relacionadas ao fanatismo do público que passa a perseguir os atores.

[...]. A verdade não consegue escapar às contradições, pois há verdades do inconsciente e verdades da mente consciente. Essas duas verdades se contradizem”.

Parece-nos que Rouch e Morin buscaram a explicitação da relação inter-humana através da comunicação dialógica. Ao procurarem, por meio da *metodologia da comensalidade*, promover a troca de informações em uma relação respeitosa que explicita o *Eu-Ser com Tu*, os autores evidenciaram a responsabilidade com o mundo, na ocasião, o respeito com os atores sociais na tentativa de promover o diálogo. Essa atitude parece nos indicar um caminho para pensar a relação ética que resulta na alteridade.

Utilizamos *Chronique d'un Été* como exemplo para pensarmos o modo participativo, no entanto devemos voltar à ideia de que nem sempre a presença do documentarista é suficiente para que haja a explicitação do fenômeno dialógico, pois o sujeito detentor da posse das técnicas de cinema pode estar apenas conduzindo as respostas dos atores sociais em função de suas ideias.

Algumas produções, por exemplo, apesar de incluírem a presença do documentarista, apresentam-no de forma quase que oculta. Muitas produções de modo participativo expõem timidamente a imagem do documentarista que, em muitos casos, passa despercebido ao espectador. Também podemos pensar na oralidade quando se ouve raramente o documentarista que responde curtamente as indagações dos atores sociais, quando não emitem apenas sons de concordância, como “sei”, “aham”, “pode crer”. No conjunto de filmes que selecionamos, por exemplo, essas situações são as mais comuns.

Assim, temos sequências de depoimentos e conteúdos destituídos do que provocou essas falas, ou seja, a relação entre os indivíduos. O Eu, documentarista, portanto, permanece na maior parte do tempo oculto. E, quando oculto, a narrativa pode apontar para três principais situações: (1) a postura egótica do documentarista, quando este seleciona apenas os recortes de seu interesse, sustentando a sua visão sobre o mundo histórico que é diferente da visão dos atores sociais; (2) quando é um indivíduo de fora do grupo social das pessoas filmadas e oferece ao espectador a predominância das vozes dos atores sociais, assumindo a posição de um *Isso*; (3) quando faz parte do grupo social dos atores sociais e, portanto, reproduz apenas suas perspectivas sobre o mundo histórico.

Posto assim, o modo participativo possui as suas singularidades e pode apresentar as relações *Eu-Ser com Tu*, *Eu-Aparência com Isso*, *Eu-Isso com Tu-Aparência* e *Eu-aparência com Tu-aparência*, sendo que, nesses dois últimos, só o olhar do *Outro* conduz a narrativa.

A partir das reflexões realizadas, apresentaremos um resumo de como pensamos as relações possíveis de serem identificadas nos documentários, com foco nos filmes que apresentam o modo participativo:

- a) **Eu-Aparência com Isso:** quando a postura do documentarista é egótica e busca contemplar mais a sua visão de mundo sobre as perspectivas dos atores sociais. Nessa situação, os atores sociais tomam a posição de coisas (Isso), ou seja, servem para sustentar a posição ideológica ou outras intenções do documentarista. Essa posição resulta em um documentário discursivo, pois não oferece conteúdos que reflitam os diferentes lugares de fala. A intenção do Eu, com esta narrativa, é atender aos anseios do seu público que, muitas vezes, são pessoas pertencentes ao seu grupo social e, portanto, satisfazem-se com o discurso do documentarista.
  
- b) **Eu-Aparência com Tu-Aparência:** ocorre quando o documentarista é parte do grupo social ao qual pertencem os atores sociais. Na produção, o Eu se revela como condutor de seu discurso utilizando seus pares para compor a narrativa que se apresenta como egótica. Isso porque contempla a sua perspectiva sobre o mundo histórico, oferecendo aos espectadores um discurso específico. Sua intenção com o público pode atender tanto aos indivíduos pertencentes a seu grupo social como a outros, quando o documentarista intenciona apresentar vozes, muitas vezes, deslocadas dos discursos dominantes. Assim, diferentemente da relação *Eu-Aparência com Isso*, cuja intenção é alcançar um público que corrobore o olhar do documentarista, a relação *Eu-Aparência com Tu-Aparência* pode ter a intenção de levar o discurso a outros grupos e setores sociais objetivando mudança. Ainda assim, a narrativa do filme revela conteúdo discursivo ao contemplar apenas um lugar de fala.

- c) **Eu-Isso com Tu-Aparência:** ocorre quando o documentarista, pertencente a outro grupo social, oculta-se do conteúdo, emprestando o seu conhecimento cinematográfico para que a voz do outro seja predominante. Nesse sentido, ainda que o documentarista seja essencial para a produção, a sua postura enquanto pessoa é ofuscada, de modo a ocupar apenas o papel de traduzir o discurso do *Outro* em linguagem cinematográfica. É, portanto, um Eu-Isso (objeto). Com relação aos espectadores, essa postura, muitas vezes, intenciona falar ao próprio grupo do documentarista que, mais ligado aos problemas sociais, busca provocar reflexões a partir de outras vozes apresentadas no filme. Apesar da postura ética almejada, já que visa a alteridade por meio de sua narrativa, o filme é discursivo, uma vez que contempla apenas um lugar de fala.
- d) **Eu-Ser com Tu:** ocorre quando o documentarista, pertencente a outro grupo social que não o dos atores sociais, é parte essencial da produção, ocupando uma posição participativa e responsável quanto ao mundo. O *Eu-Ser* busca apresentar conteúdos reveladores por meio de diferentes perspectivas, incluindo as suas e a de seu grupo social. É, portanto, também ator social de sua obra. O *Outro* é tratado como parte essencial para as reflexões em uma relação equilibrada e respeitosa entre as partes. A postura de pessoa (não egótica) pode revelar a relação inter-humana que ocorre por meio da *ética dialógica*. Portanto, trata-se de uma narrativa dialógica que visa atingir espectadores oriundos de diferentes grupos sociais, pois sua intenção é a reflexão sobre o mundo histórico a partir de diferentes lugares de fala. Cabe ressaltar que as reflexões sobre *documentário de ética dialógica* se debruçarão sobre essa relação.

Posto assim, acreditamos que a relação *Eu-Ser com Tu*, quando apresentada no próprio documentário de modo a explicitar a *ética dialógica*, pode ser utilizada como um mecanismo para provocar outras reflexões nos espectadores, independentemente do grupo social ao qual pertençam. Outro ponto que acreditamos que deve ser observado nessa relação é o fato de que o documentarista, por ser um indivíduo de fora do grupo representado em seu filme,

possui um repertório oriundo de um lugar social que pode propiciar outras leituras sobre a cultura do grupo representado. Cabe ao documentarista observar e problematizar esses conteúdos.

Em outras palavras, acreditamos na importância da posição do documentarista enquanto produtor de significados a partir da habilidade de construí-los por meio de informações livres de preconceitos, ou seja, assumindo uma postura ética. Nesse sentido, além de dominar as técnicas cinematográficas, o documentarista disposto a produzir narrativas responsáveis deve também ser um tipo de maestro das informações, de modo que explicita o conteúdo como resultado da *ética dialógica*.

Assim, entendemos que o cinema que tem a intenção de abordar questões sociais de modo ético, por meio de documentários, pode usar da revelação da relação entre documentaristas e atores sociais como artifício para uma narrativa mais próxima da realidade ocorrida durante a produção. Cabe ressaltar que não pretendemos, com isso, limitar os documentaristas de suas possibilidades, mas refletir sobre um modo de documentário que contemple a *ética dialógica*, ou seja, produzido com a intenção de provocar transformação social, utilizando os recursos do cinema para promover alteridades.

Dessa forma, acreditamos que a *ética dialógica* é a chave fundamental para pensarmos a produção de documentários que tenham como intenção abordar questões sociais, justamente porque, como coloca Nichols (2005b, p. 27), “do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também”, levando em consideração que “a crença nos documentários é encorajada, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico, e para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros”. Ou seja, pretendemos pensar um documentário que não tenha a intenção da persuasão, mas de reflexão a partir da revelação da relação inter-humana.

### 3.3 As relações entre documentaristas e espectadores

Ao discorrermos, no tópico anterior, sobre os conceitos de relações propostos neste trabalho, incluímos, brevemente, uma possível intenção do documentarista quanto aos espectadores. Isso porque entendemos que o espectador é também parte essencial das produções cinematográficas, uma vez que as produções narrativas visam seus públicos. Por esse motivo, detalharemos as relações entre documentaristas e espectadores como também reveladoras da construção narrativa, o que contribui significativamente para as nossas reflexões sobre o *documentário de ética dialógica*. Como lembra Umberto Eco (1994, p. 07), “[...] numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”.

Assim, para pensarmos as narrativas e suas intenções com o público, utilizaremos, primeiramente, as considerações de Eco (1994), que nos oferece os conceitos de autor-modelo e leitor-modelo. De acordo com o autor, o autor-modelo tem em seu público suas intenções, estabelecendo com ele uma espécie de contrato. O público, por sua vez, é entendido ou como leitor-modelo de primeiro nível, que compactua com as ideias do autor-modelo, ou como leitor-modelo de segundo nível, que possui uma leitura mais crítica com relação à obra.

Para Eco (1994), portanto, há duas formas de percorrer um texto narrativo e que podemos pensar a partir da narrativa mediática documental. Considerando que todo texto se dirige, primeiramente, a um leitor-modelo de primeiro nível, o autor revela que a relação entre autor e leitor, nesse caso, se torna afetiva, pois o leitor é um indivíduo que está disposto a seguir o contrato da narrativa que, muitas vezes, é dirigida de forma imperiosa ou dissimulada. Sendo assim, podemos assimilar que os filmes que oferecem uma postura egótica do documentarista visam essa relação em que o espectador/leitor-modelo é obediente à leitura de mundo do autor-modelo.

Por outro lado, a segunda forma de percorrer um texto narrativo está para uma postura mais crítica do leitor-modelo de segundo nível. Este realiza diferentes leituras sobre a narrativa, incluindo a identificação do autor-modelo em suas intenções para com o público. Nesse sentido, podemos compreender as colocações de Eco (1994) a partir das posturas apresentadas por Buber (1982) e que assimilamos anteriormente às ações do documentarista. Cabe ressaltar que Buber

(1982) se refere às relações humanas interpessoais, ao passo que Eco (1994), às relações mediadas. Portanto, refletiremos sobre outra situação, que é a forma como o espectador recebe os textos das narrativas midiáticas.

Talvez possamos assimilar a postura do leitor modelo de primeiro-nível ao indivíduo egótico proposto por Buber (1982). Esse espectador corrobora com o autor-modelo, satisfazendo-se com a narrativa apresentada a ele fechada. O leitor de primeiro nível é conivente com a leitura de mundo baseada nos conceitos culturais, ou seja, compreende o mundo a partir dos objetos, dos “issos” apresentados pelo autor. Por outro lado, a postura do leitor-modelo de segundo nível parece apontar para um indivíduo pessoa, pois por mais que a narrativa esteja pronta, ele está disposto a recebê-la de forma mais aberta, responsável, buscando, assim, refletir sobre as coisas do mundo.

Como vimos, podemos associar as posturas humanas (pessoa/egótica) de diferentes ângulos quando pensadas a partir das narrativas midiáticas. Com relação aos documentários, Nichols (2005b) utiliza o termo interação tripolar para discorrer sobre as formas com que o documentarista constrói a sua narrativa, considerando o público ao qual se dirige. Sendo assim, apresentaremos as interações propostas pelo autor que colaboram para as nossas reflexões, assimilando-as aos conceitos propostos nesta tese.

Para Nichols (2005b), a interação tripolar se refere, especificamente, aos documentaristas, temas e públicos. Segundo o autor, o modo tripolar clássico revela uma interação que resulta em “*eu falo deles para você*”, ou seja, o documentarista se expressa por meio de seu ponto de vista e visão singular sobre um grupo ou tema cujo pronome *ele* indica sua separação, distância sobre o que representa. O pronome “você” também sugere uma separação, um público em geral. Nichols (2005b) destaca que essa forma é generalizante do *Outro*, pois apresenta os atores sociais de modo acabado, sem suas complexidades.

A partir de tais colocações, talvez possamos assimilar a interação tripolar clássica ao que chamamos de *Eu-Aparência com Isso*, incluindo o lugar do espectador. Nesse sentido, essa interação pode ser relacionada ao contrato do autor-modelo com o leitor-modelo de primeiro nível, pois o pronome “você” coloca o autor em uma posição de superioridade, o que sugere que ele tem domínio sobre o público para o qual pretende falar.

Outra interação apresentada por Nichols (2005b) é “*Eu falo – ou nós falamos – de nós para você*” e se refere ao deslocamento do documentarista da posição separada para a posição de parte daqueles que representa. Por essa lógica, documentarista e atores sociais pertencem ao mesmo grupo social. Nichols (2005b) observa que o “nós” que inclui o documentarista pode alcançar um grau de intimidade bastante tocante aos olhos dos espectadores.

Podemos relacionar essa interação ao que chamamos de *Eu-Aparência com Tu-Aparência*, ou seja, quando o documentarista é parte do grupo que está abordando ou, também, à relação *Eu-Isso com Tu-aparência*, quando o sujeito é alguém de fora do grupo representado e se presta apenas a servir como um instrumento para que a voz do outro seja predominante, assumindo o lugar de *Isso*.

Ao pensarmos essa interação tripolar a partir de Eco (1994), consideramos o contrato de autor-modelo com leitor-modelo de segundo nível, pois o pronome “você” demonstra distanciamento dos espectadores com relação ao autor e grupo representado, o que pode resultar em uma leitura mais crítica do público com relação ao filme. Nessa interação, o autor-modelo não visa a aceitação pura de sua obra, pois não fala afetuosamente ao público a partir de suas visões sobre o tema. “*Eu falo – ou nós falamos – de nós para você*” parece ter, justamente, a intenção de provocar o público para a reflexão sobre assuntos ou situações deslocadas de sua realidade social.

Pontuamos que, quando pensamos a partir da relação entre documentarista e atores sociais, a postura assumida pelo “eu” é egótica, pois se trata de um discurso que, muito provavelmente, apresenta apenas um lugar de fala. Por outro lado, quando pensamos a intenção do documentarista para com os espectadores, o pronome “você” pode nos apresentar um fim para a alteridade.

O *documentário de ética dialógica* propõe o encontro entre documentaristas e atores sociais. Sendo assim, não está relacionado com a interação “*eu falo – ou nós falamos – de nós para você*”, tampouco com “*eu falo deles para você*”, pois ambas as interações sugerem conteúdos discursivos, que favorecem apenas as escolhas do documentarista.

Sobre o documentário nacional, Ramos (2013, p. 213) lembra que “apesar do desejo de cumplicidade com o *Outro* popular, transparece em nosso cinema uma forma de estar sem-cerimônia com esse *Outro*, característica de uma classe que

domina há séculos as condições de enunciação da figura do *Outro*”. O autor nos revela uma relação que favorece a superioridade do documentarista com relação ao conteúdo composto por suas visões de mundo e desejos. Ramos (2013) ainda ressalta que essas situações são comuns nos telejornais que, ao trabalharem a imagem do popular, fazem uso espetacular das imagens (corpos abertos, mortos empilhados *etc.*), ao passo que, quando se trata de alguém da classe média, os cuidados são de outra natureza, carregados de indignação. Ou seja, o cinema brasileiro, em boa parte, é composto de interações que revelam a postura egótica do documentarista.

Posto assim, essas situações apresentam as interações tripolares “*eu falo deles para você*” ou “*eu falo – ou nós falamos – de nós para você*”. Nesses casos, o público parece sempre estar distante do tema ou das situações abordadas. No primeiro caso, o clássico, a interação tripolar pode propiciar tratamentos resultantes em representações generalizantes, que podem determinar identidades proscritas. O segundo caso também produz representações generalizantes, mas construídas por membros do próprio grupo representado, o que pode resultar na representação de identidades políticas.

Ao refletirmos sobre a relação que estamos chamando de *Eu-Ser com Tu*, propomos uma nova interação tripolar que determinamos como *nós falamos de nós para nós*. *Nós falamos* permite que o documentarista inclua na narrativa conteúdos que contemplem o seu olhar sobre o tema e o olhar do *Outro*. Ou seja, que explicita de forma responsável as visões sobre o mundo histórico. Esse conteúdo pode incluir situações que representem tratamentos estigmatizados de seu próprio grupo social sobre o *Outro* ou até mesmo de outros grupos ou setores sociais sobre o assunto. Desta maneira, ao promover o diálogo e apresentá-lo ao público por meio da interação tripolar contemplativa, resultante da *ética dialógica*, o documentarista assume o papel do Eu-Ser, oferecendo possibilidades para alteridades.

O *documentário de ética dialógica*, portanto, abrange uma nova interação tripolar, que contempla o máximo de visões possíveis de serem trabalhadas na narrativa mediática com a intenção de oferecer ao público conteúdos para serem refletidos. Antes de darmos continuidade às nossas reflexões, apresentaremos um quadro para melhor visualização de nossos conceitos.

**Quadro 1:** Relações estabelecidas entre documentaristas, atores sociais e espectadores.

| Relação                       | Postura do documentarista                                          | Atores sociais                                                                            | Interação tripolar                             | Público-alvo                                                                                                                 | Narrativa   |
|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Eu-Aparência com Isso         | - Eu egótico.<br>- Visão fechada sobre o tema.                     | - Grupo social diferente do qual pertence o documentarista.<br>- Atores objetos (Isso).   | - Eu falo deles para você.                     | - Grupo social do documentarista ou outro que não o dos atores sociais.                                                      | Discursiva. |
| Eu-Aparência com Tu-Aparência | - Eu egótico.<br>- Visão fechada sobre o tema.                     | - Grupo social ao qual pertence o documentarista.                                         | - Eu falo ou nós falamos de nós para você.     | - Grupo social diferente do qual pertence o documentarista e atores sociais.                                                 | Discursiva. |
| Eu-Isso com Tu-Aparência      | - Eu oculto (Objeto/Isso).<br>- Visão fechada sobre o tema.        | - Grupo social diferente do qual pertence o documentarista.<br>- Atores são pessoas (Tu). | - Eu falo deles para você (sob a visão deles). | - 1. Grupo social do documentarista, diferente do qual pertencem os atores sociais.<br>- 2. Grupo social dos atores sociais. | Discursiva. |
| Eu-Ser com Tu                 | - Eu pessoa.<br>Visão aberta sobre o tema.<br>-Postura respeitosa. | - Grupo social diferente do qual pertence o documentarista.<br>- Atores são pessoas (Tu). | - Nós falamos de nós para nós.                 | - Diferentes grupos sociais.                                                                                                 | Dialógica.  |

Fonte: Elaboração própria.

Nossa intenção com esses conceitos é refletir sobre o conteúdo apresentado pelos documentários, uma vez que não temos acesso às relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais na etapa prévia das filmagens. Por isso, quando utilizamos termos como “postura respeitosa”, “eu egótico” ou “pessoa”, estamos nos referindo a ideias desenvolvidas sobre narrativas midiáticas, e não a partir de relações estabelecidas fora delas. A seguir, vamos expor o que estamos chamando de *documentário de ética dialógica*.

## CAPÍTULO IV – DOCUMENTÁRIO DE ÉTICA DIALÓGICA

Freire (2011) nos oferece o que julgamos como ponto de partida para pensarmos os documentários que representam questões sociais. Ao se referir à etnografia e ao filme documentário de cunho antropológico, o autor ressalta que o essencial é o encontro, pois

não pode existir a descrição de uma cultura qualquer sem que aquele ou aquela que descreve com ela trave contato [...]. Não pode existir um filme documentário que tenha a alteridade como tema se não houver um encontro entre o realizador e seus sujeitos (FREIRE, 2011, p. 49-50).

Ao utilizar a palavra encontro, ele se baseia nas considerações de Buber (1982). Para o filósofo, o encontro é fruto da relação inter-humana, sendo assim, ocorre com a comunicação responsável entre os seres humanos.

Dessa forma, a *ética dialógica* ocorre com o encontro, fenômeno que propicia a transferência de uma consciência a outra, a partir de uma troca responsável e, portanto, provoca alterações em ambos os indivíduos. Posto assim, se não há *ética dialógica* entre os indivíduos, o produto pode resultar na interpretação singular do documentarista sobre o todo. Uma de nossas principais questões neste trabalho é pensar como explicitar ao espectador a relação *Eu-Ser com Tu*, uma vez que o *documentário de ética dialógica* propõe dar ênfase às relações humanas.

Para tanto, antes de refletirmos sobre como essa exposição pode ocorrer, retomaremos algumas considerações sobre ética no documentário, incluindo as primeiras relações entre documentarista e atores sociais, pois entendemos que o primeiro contato é determinante para as formas de relação que se estabelecerão.

Nichols (2005b) ressalta que a ética<sup>35</sup> é fundamental, uma vez que, no documentário, as personagens não são como os atores profissionais assinantes de contratos diretivos sobre o que devem interpretar, de acordo com o roteiro do documentarista. São atores sociais que têm como função levar a vida como se não estivessem participando de um filme, exceto quando são convidados a responder entrevistas ou falar sobre algum assunto, o que dependerá do subgênero trabalhado

---

<sup>35</sup> Com as colocações de Nichols (2005b), é possível compreender que o autor se refere à palavra ética como a postura responsável do documentarista diante dos atores sociais. Assim, como o indivíduo domina as técnicas cinematográficas e os possíveis significados que a narrativa pode carregar, é importante que esclareçam aos participantes sobre as eventuais situações que possam enfrentar.

pelo documentarista. Consequentemente, a ética se torna essencial às negociações entre documentarista e atores sociais, pois o modo de representação “pode ter consequências tanto para aqueles que estão sendo representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2005b, p. 36).

Sobre os atores sociais selecionados, Nichols (2005b) destaca o fato de que o documentarista não deve explorá-los, assumindo uma postura ética ao informá-los sobre as possíveis consequências do conteúdo do filme para que haja consentimento na veiculação do produto. No entanto, o autor ressalta que muitos documentaristas parecem estar mais interessados em seguir suas carreiras do que dedicar seus esforços à representação de interesses de grupos sociais, o que pode causar conflitos<sup>36</sup>. É por isso que a postura responsável se faz essencial na prática profissional do documentarista.

Essas colocações vão ao encontro de Ramos (2013), para quem os filmes brasileiros que abordam situações existentes nos territórios periféricos quase sempre possuem representações estereotipadas sobre os espaços e as pessoas que neles vivem. Sendo assim, talvez possamos afirmar que muitas das produções nacionais que abordam essa temática revelam a relação *Eu-Aparência com Isso*.

Ainda sobre as questões éticas no cinema, Nichols (2005b) aponta que elas surgem quando há a pergunta sobre como se devem tratar as pessoas a serem filmadas. Diferentemente dos filmes de ficção, cujos papéis já são determinados, os documentários lidam com pessoas em seus cotidianos, extraindo fragmentos de suas realidades, o que faz com que a responsabilidade do diretor de documentário seja diferente, pois promete aos seus espectadores apresentar coisas ou situações do mundo histórico vivenciadas por outras pessoas.

Nichols (2005b) lembra que os efeitos da produção são imprevisíveis e, por esse motivo, a postura ética colabora para amenizar situações possíveis. Um ponto apresentado pelo autor é o “consentimento informado” existente em diversos campos, mas que no cinema significa “falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação” (NICHOLS, 2005b, p. 37). O autor nos chama a atenção para o fato de que trabalhar as questões éticas é difícil, pois a representação também inclui valores políticos e ideológicos. Entendemos assim que, em muitos casos, quando o assunto abordado não corresponde às visões

---

<sup>36</sup> Aqui podemos fazer a leitura da relação *Eu-Aparência com Isso*.

ideológicas do documentarista, ele deve assumir uma postura condizente à *ética dialógica*, ou seja, adotar ação de responsabilidade com o mundo, abrindo espaço para que o *Outro* contribua para a construção de novos pensamentos. Nesse sentido, acreditamos que o diretor deva substituir uma produção discursiva por uma dialógica, pois, assim, facilitará a reflexão dos espectadores diante do tema que escolheu ou foi designado a abordar.

Por isso, procuraremos refletir sobre possíveis caminhos para pensarmos os documentários que abordam questões sociais. Como o próprio Nichols (2005b) ressalta, precisamos de explicações com seus conceitos e categorias para tratarmos os problemas. “Precisamos de compreensão, com sua exigência de empatia e percepção, para entender as implicações e consequência do que fazemos” (NICHOLS, 2005b, p. 207). Posto assim, apresentaremos um possível caminho para leitura ou produção de documentários que propõem a abordar questões sociais. Pretendemos com ele focar nos documentários que tenham a alteridade como principal propósito de produção.

Chamaremos de *documentário de ética dialógica* a reflexão sobre a relação *Eu-Ser com Tu*, que se dá entre documentaristas e atores sociais. Nossa intenção é pensar um cinema documentário que tenha a *ética dialógica* como elemento fundamental para a representação das sujeitas e sujeitos periféricos e seus territórios (e também representações de outros grupos e culturas), de forma que contribua para refletirmos sobre maneiras de abordagem que escapem aos estereótipos e vícios existentes em muitas produções midiáticas.

O cuidado para evitar representações proscritas é importante, pois, como Freire (2007, p. 14) ressalta, o cinema documentário tem como característica as relações de subordinação, ou seja, “aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada”. O autor lembra que, mesmo com as técnicas que propiciam maior participação dos representados, como a utilização de câmeras pelos atores sociais ou *feedbacks* ao diretor sobre as filmagens e durante elas, a edição final sempre estará nas mãos do realizador.

A partir dessas observações, Freire (2007) afirma que mesmo que o documentarista não deseje estar em posição de superioridade, a própria realização do documentário o coloca em uma posição de poder, já que ele detém o domínio

sobre todo o processo de construção. Por esse motivo, buscaremos refletir sobre um possível caminho que facilite a relação estabelecida entre documentarista e atores sociais e também contribua para a leitura do espectador no sentido de receber conteúdos mais abertos. Lembramos, mais uma vez, que as nossas ideias são apresentadas à luz das considerações de Martin Buber acerca da *ética dialógica*.

Destacamos que, com essas reflexões, não pretendemos oferecer limites aos documentaristas, como determinar o que deve ser mostrado e/ou como deve ser feito o documentário, mas oferecer reflexões para uma produção mais ética, que busque diminuir a distância/estranhamento entre documentaristas e atores sociais. Também não esperamos que o *documentário de ética dialógica* resolva o problema da representação no documentário que aborda questões sociais, visto que o conteúdo fílmico é uma sobreposição de interpretações. O que buscamos a partir desta tese é apresentar um possível caminho descompromissado dos métodos já estabelecidos, mas que oferece outros olhares a partir deles.

De maneira geral, o *documentário de ética dialógica* retoma as discussões acentuadas a partir da entrada dos anos 1960, no Brasil. Nesse período, os problemas sociais enfrentados pelas classes populares entraram em pauta no domínio do cinema documentário, o que resultou em produções independentes sobre os territórios periféricos. Cabe ressaltar que, de 1960 até hoje, a miséria e a violência são os temas mais evidentes nessas produções. A representação das sujeitas e sujeitos periféricos, nesse sentido, é a representação do *Outro* que ocupa os territórios periféricos.

Como já mencionado, partir dos anos 1990, chamou-se de cinema de retomada as produções que passaram a se caracterizar pela busca de temas pelo recorte mínimo, ou seja, pela síntese de histórias e expressões, sobretudo de pequenos grupos oriundos dos territórios periféricos. Em muitos desses filmes, os problemas sociais são tratados como irredutíveis, e a exaltação das singularidades dos atores sociais ofusca um possível olhar mais crítico capaz de explicitar as questões sociais a partir de vários aspectos.

Talvez possamos pensar que essa forma de tratamento é resultante da própria cultura do cinema documentário brasileiro. Como Bernardet (1985) nos apresenta em suas análises, os documentaristas pouco explicitam suas vidas, pouco

falam de seu grupo social, ou seja, pouco se colocam diretamente em suas produções. Sendo assim, evidenciam apenas o recorte sobre a vida do *Outro*.

A atitude que oculta o documentarista da percepção dos espectadores produz conteúdos que se encaixam nas relações *Eu-Aparência com Isso* ou *Eu-Isso com Tu-Aparência*. Como dissemos anteriormente, a primeira é uma forma de relação que favorece o olhar do documentarista e resulta em uma produção individualista, já a segunda ocorre quando o documentarista se omite da produção para exaltar apenas a visão de mundo dos atores sociais. Nos dois casos, não há a explicitação do *habitat natural* proposto por Buber (1982), pois a relação entre as pessoas, que se dá por meio da *ética dialógica*, não ocorre ou, até mesmo, quando ocorre, as escolhas na edição do filme não apresentam que a produção é resultado de um encontro inter-humano.

Entendemos, então, que os filmes não nos apresentam o que é essencial na produção documentária: o diálogo entre os documentaristas e os atores sociais. Creemos, assim, que, a partir das produções já realizadas, os filmes tendem a apresentar narrativas que sustentam perspectivas discursivas e não dialógicas.

Portanto, refletiremos sobre três pilares fundamentais para o que estamos chamando de *documentário de ética dialógica*, sendo eles: (a) conhecimento prévio; (b) encontro dialógico; e (c) interação tripolar contemplativa.

#### **4.1 Conhecimento prévio**

No *documentário de ética dialógica*, entendemos que o documentarista deve conhecer o máximo que puder sobre o assunto que escolheu ou foi designado a trabalhar. Seu ponto inicial é a busca por informações através de pesquisa exploratória em seus diversos meios (materiais impressos; de arquivo, como filmes, fotos; sonoros; entrevistas com pessoas relacionadas ao assunto *etc.*), para contextualizar o tema que quer representar.

Sabemos que a preparação para a produção de um documentário possui suas singularidades, uma vez que o processo de filmagem poderá oferecer inúmeras situações não previstas, especialmente quando o recorte não for de domínio do documentarista. Logo, o choque entre culturas será inevitável, o que exigirá do documentarista a postura responsável.

Para melhor esclarecermos o que buscamos com o conhecimento prévio, utilizaremos o recorte do nosso trabalho, a representação da cultura hip hop. A partir dessa seleção, podemos conferir diferentes formas de abordagem. Na década de 1990, a manifestação foi tratada pelos veículos de comunicação dominantes como forma de expressão relacionada à criminalidade. O mesmo ocorreu em alguns filmes nacionais e internacionais em que o rap foi utilizado como trilha sonora de cenas relacionadas à criminalidade, abordagens que resultaram na produção de identidades proscritas. Cabe ressaltar que essas representações ainda são corriqueiras nas narrativas midiáticas dominantes, mesmo que, atualmente, também apontem outras perspectivas.

Por outro lado, se checarmos as produções acadêmicas, deparamo-nos com outra abordagem. Nelas, o hip hop é apresentado como manifestação cultural cuja intenção é combater a criminalidade e orientar as sujeitas e sujeitos periféricos para uma postura mais crítica. O mesmo ocorre em alguns documentários que têm como intenção explicitar a cultura hip hop em sua essência, como os filmes *O rap pelo Rap* (2000), *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Favela no Ar* (2002) e *Aqui favela: o rap representa* (2003), analisados, previamente, para esta tese.

Acreditamos que o acesso a esses diferentes olhares seja fundamental para que ocorra uma relação dialógica entre documentarista e atores sociais, pois também entendemos o documentarista como voz da experiência. Mais que isso, uma voz capaz de conduzir o diálogo, já que é ele quem domina o conteúdo, ou seja, o caminho que pretende percorrer e apresentar em sua produção.

Nesse sentido, é fundamental que o documentarista pertença a um grupo social diferente daquele que escolheu abordar, pois assim poderá olhar para o tema e situações a partir de outros vieses, especialmente explicitando e/ou contestando conteúdos que envolvem o seu lugar de fala.

Assim, reforçamos a importância do conceito do lugar de fala, apresentado por Ribeiro (2017). Para a autora, é necessário o rompimento da lógica de que somente os indivíduos marginalizados falem de seus locais sociais, já que essa situação pode fazer com que os indivíduos inseridos na norma hegemônica sequer pensem sobre seus locais de privilégio. Reconhecer o próprio lugar por meio de

informações possibilita ao documentarista alcançar uma postura mais ética quando se depara com as especificidades do *Outro*.

Devemos destacar que a pesquisa prévia é tratada como etapa fundamental na produção de documentários. Os manuais de direção de filmes documentários apresentados tanto por Rosenthal (1996) quanto por Rabiger (1998) nos oferecem conteúdos para pensarmos essa etapa. Contudo, apesar de utilizarmos a seguir as considerações sobre os manuais, não pretendemos apresentar uma nova proposta de manual, uma vez que nos dedicamos a identificar somente as informações sobre a importância do conhecimento prévio.

Os autores atestam que a pesquisa prévia deve ser suficiente para a produção da proposta do documentário, que apresentará a relevância do tema escolhido pelo documentarista. Nesse documento, que tem como finalidade a apresentação do que se pretende com o filme, o documentarista deve expor a importância do tema a fim de justificar a sua produção. Rosenthal (1988) ressalta que uma boa quantidade de informações levantadas para a realização da proposta é fundamental para que o realizador consiga passar sua ideia e mapear o caminho de seu documentário.

Ao apresentar uma sugestão sobre o conteúdo que deve estar na proposta, Rosenthal (1988) diz que responder a algumas questões é essencial para que o documentarista tenha ideia sobre o que fará em termos de estrutura, estilo e estratégias de abordagem. As questões apresentadas pelo autor são: (a) quais as maneiras mais adequadas para abordar o assunto?; (b) quais os pontos de vista contemplados no filme?; (c) haverá conflito entre os depoimentos?; (d) como o filme será estruturado, quais serão as principais sequências e como elas estarão alinhadas?; (e) qual o estilo do tratamento de som e imagem?

Das questões apresentadas, cremos que as (a), (b) e (c) são fundamentais para o *documentário de ética dialógica*, pois se referem justamente à relação interpessoal entre documentaristas e atores sociais. Na ocasião:

(a) o documentarista só refletirá sobre a forma adequada para abordar o assunto se estiver munido de informações sobre o tema;

(b) os pontos de vista deverão ser diversos, contemplando, sobretudo, os olhares dos atores sociais sobre o tema e do documentarista. Este será a voz da experiência a refletir o olhar ou olhares do grupo social ao qual pertence, entre outras visões das quais ele tenha conhecimento. Aqui, mais uma vez, ele só conseguirá pensar em pontos de vista se estiver munido de informações sobre o tema;

(c), como a intenção do *documentário de ética dialógica* é explicitar a relação entre as partes, o documentarista deverá ter em mente que haverá conflito entre os depoimentos, conflitos esses fundamentais para que os espectadores possam receber diferentes olhares sobre o mesmo tema. No entanto, perguntamo-nos: como podem os conflitos entre depoimentos refletir a relação dialógica? Acreditamos que o *encontro dialógico*, do qual trataremos mais adiante, é fundamental para o estabelecimento da responsabilidade e respeito entre as partes, cabendo ao documentarista a tarefa de criar uma relação harmoniosa com os atores sociais selecionados mesmo quando os discursos forem divergentes. Nesse sentido, o documentarista ocupa também, quando achar necessário, o papel de mediador sobre a importância da relação que se quer alcançar. Cabe a ele explicar aos atores sociais as suas intenções com o filme e a importância deles como agentes para possíveis reflexões sobre o social.

Sobre as questões (d) e (e), não descartamos suas importâncias para nossas reflexões, mas acreditamos que o estilo de cada documentarista deve prevalecer. As sequências e seus alinhamentos dependerão da visão e organização do documentarista, o estilo do tratamento de som e imagem dependerá de seu conhecimento quanto à linguagem técnica cinematográfica e intenções. Entendemos a importância do significado produzido pelas escolhas dos planos, tendo o documentarista que ter postura ética também quanto ao tratamento dado aos atores sociais por meio da linguagem técnica cinematográfica. Por exemplo, quando o ator social está em ação, é importante que a câmera trabalhe com enquadramentos que revelem respeito e atenção sobre quem fala. O mesmo cabe às escolhas de som, que podem, assim como as imagens, corroborar ou contrariar o conteúdo das falas.

Logo no início de seu parecer, Rabiger (1998) apresenta em sua sugestão de proposta a importância sobre o conhecimento do assunto e parte da ideia da apresentação da hipótese de trabalho e interpretação dada pelo documentarista. Para o autor, a exposição sobre o assunto do filme e a reflexão sobre quais informações são importantes e como elas serão transmitidas para o espectador são questões essenciais para iniciar a proposta de um documentário. Assim, mais uma vez destacamos a importância do conhecimento prévio no *documentário de ética dialógica*, pois sem ele fica difícil selecionar questões fundamentais para iniciar o esboço do filme.

Outro ponto a ser considerado na etapa de conhecimento prévio é o público-alvo (espectadores), tópico apresentado nos manuais. Sabemos que os manuais têm como principal foco a explicitação do público-alvo com a finalidade de convencer os possíveis financiadores quanto ao retorno de seus investimentos. No entanto, o público-alvo que pretende o *documentário de ética dialógica* não visa atingir um determinado grupo ou classe social, mas dialogar com o máximo de espectadores possível. Isso não significa que ele almeja atingir o que entendemos como massa aos moldes da indústria cultural – tendo que se reduzir a um produto simplificado –, pelo contrário, tem como finalidade provocar a reflexão em pessoas interessadas no tema, independentemente de classificações e/ou localizações sociais. Sobre esse aspecto, voltaremos a refletir no subtítulo *interação tripolar contemplativa*.

Com essas colocações, não pretendemos discutir os tópicos contidos em uma proposta de documentário para fins de financiamento (título, cronograma, orçamento, público-alvo etc.), mas os pontos que contribuem para pensarmos a ética na produção de documentários. Assim, o mapeamento sobre o teor do documentário é sugestivo, tendo o conhecimento prévio a finalidade de oferecer informações para que o documentarista esboce suas intenções a partir da pesquisa. Esta ação pode melhor conduzi-lo sobre possíveis caminhos a serem tomados ou muni-lo sobre situações que podem ser encontradas e trabalhadas durante as filmagens.

Sobre essas questões, temos como exemplo o filme *Fala Tu (2003)*, que partiu do entusiasmo do diretor Guilherme Coelho ao descobrir o hip hop, mas pareceu ter desviado, em parte, de sua proposta inicial. Em entrevista à Reuters, Nathaniel Leclery, argumentista do filme, revelou que a ideia era contar a história do

rap carioca (LECLERY, 2004), no entanto, conferimos no seu resultado os diversos problemas enfrentados pelos atores sociais, sujeitas e sujeitos periféricos, enquanto o rap aparece de forma secundária (POSTALI, 2017).

Assim, podemos ressaltar que o entusiasmo sobre um assunto é insuficiente, pois o documentarista pode se perder diante do tema selecionado quando, por exemplo, julga que as situações paralelas encontradas durante as filmagens são mais interessantes que o tema que propôs abordar. Nesse sentido, o conhecimento prévio pode auxiliar o documentarista a manter o foco no tema.

Os filmes que selecionamos têm o hip hop como tema central. Sendo assim, o foco tende a estar nas práticas que envolvem o movimento, o que inclui as produções musicais, a filosofia do movimento, os shows musicais e, especialmente, a relação dos rappers com as pessoas de seu ambiente, uma vez que essas pessoas se apresentam como agentes de transformação social. Lembramos ainda que o hip hop surge como ferramenta para comunicação sobre situações de desigualdade social, racial e demais problemas existentes nos territórios periféricos. É por meio, sobretudo, dos eventos, dos discursos da música, da dança e do grafite que a manifestação se dá. No entanto, se o documentarista não possuir o conhecimento prévio sobre o tema que escolheu abordar, ele pode fugir ao aspecto dominante, tendendo a limitar o seu olhar sobre o assunto.

Para melhor visualização de nossa abordagem, utilizaremos dois documentários de nossa filmografia, cujo tema central é o hip hop, para discutir como a manifestação cultural é trabalhada, buscando, com isso, detectar se os documentaristas apresentam os aspectos fundamentais (apresentados anteriormente) para o tratamento do tema. Lembramos que os documentaristas são indivíduos não pertencentes aos grupos sociais representados, o que indica a necessidade da etapa que chamamos de conhecimento prévio. Outro ponto que gostaríamos de destacar é que esta análise serve, exclusivamente, para pensarmos o conhecimento prévio. Mais adiante realizaremos análises fílmicas que buscarão embasar a relação entre documentarista e atores sociais proposta nesta tese.

Quando observamos os filmes selecionados, as ações que se sobressaem são os discursos dos rappers e as músicas. Isso porque por ter a oralidade como força da produção, o rap acaba transferindo informações de forma mais direta a seu público.

*Favela no Ar* (2002), por exemplo, não foge ao foco do assunto prometido. Nele, todos os aspectos que constituem o hip hop são apresentados obedecendo ao tema dominante. Os depoimentos dos atores sociais constroem a ideia sobre a manifestação cultural, ao passo que o documentarista mistura imagens de arquivos de shows, cenas de shows e da relação dos rappers com o público. Assuntos que poderiam ser considerados como paralelos, tais como religião, política e criminalidade, são tocados quando relacionados às questões do hip hop. Em um dos depoimentos, como exemplo, o rapper Helião cita como sua relação com a religiosidade contribuiu para sua ação em shows de rap. *Favela no Ar*, portanto, apresenta-nos a importância do foco no tema escolhido.

Posto assim, sem o conhecimento prévio que envolve a pesquisa e a identificação do tema, o documentarista tende a ficar limitado sobre o que pretende representar, atribuindo à interpretação apenas o seu olhar, muitas vezes, individualista sobre o objeto ou sujeita e sujeito representados, além de correr o risco de se perder quanto ao uso também das técnicas cinematográficas, quando não consciente do contexto que move o seu tema. O conhecimento prévio, então, conduz o documentarista à postura responsável diante do que escolheu ou foi designado abordar.

Desse modo, acreditamos que a chave para iniciar as reflexões propostas pelo conhecimento prévio é partir de uma pergunta que coloca em cheque as crenças do próprio documentarista. Para isso, responder aos questionamentos propostos por Rosenthal (1996) e Rabiger (1998) se torna fundamental para a reflexão do documentarista sobre o seu papel no filme. Como o nosso recorte é o hip hop, poderia, como exemplo, questionar sua crença sobre o movimento estar relacionado à criminalidade – como sugerem alguns textos sociais. Após pesquisar e responder positiva ou negativamente à sua questão, levantando outros conteúdos passíveis de serem abordados nas filmagens, ele estaria então apto a dialogar com os atores sociais envolvidos com o movimento e demais sujeitos e elementos que julgar serem importantes para o documentário.

Cabe ressaltar que a pesquisa que mencionamos no *conhecimento prévio* não requer que o documentarista ocupe o papel de cientista investigando a partir de metodologias. O que propomos é que ele tenha uma base razoável de conteúdos para que possa traçar um diálogo ético, respeitoso com os atores sociais, que

também são fontes de sua pesquisa. Nesse sentido, a pesquisa é parte essencial da produção do filme, sendo o conhecimento prévio um caminho para que o documentarista esteja munido de conteúdos que o auxiliem tanto na relação que estabelecerá com o *Outro* como no esboço sobre como apresentará o tema aos espectadores.

Em suma, o conhecimento prévio está relacionado ao que France (1998) chama de fase preliminar, ou seja, como mencionamos, o período antecedente às filmagens, que tem como finalidade antecipar o conteúdo do filme, formulando algumas perguntas, hipóteses que serão respondidas e melhor exploradas no decorrer das filmagens. Como a autora coloca, é a “fase de decisão, de previsão, de interrogação, a pesquisa preliminar, como vemos, permite que o filme a ser feito cerque-se de garantias de seriedade sem as quais não será, aos olhos do pesquisador, mais que um vago rascunho” (FRANCE, 1998, p. 316).

Tanto France (1998) como Rabiger (1998) e Rosenthal (1996) sustentam que é na fase preliminar que o contato com os possíveis atores sociais deve ocorrer. Assim, entendemos que é nesse momento, após as informações levantadas sobre o tema, que o documentarista deve expor aos atores sociais suas intenções com eles e com o resultado do filme, assinalando sua postura responsável. Desse modo, abordaremos, a seguir, a relação inter-humana como uma das chaves para a produção do *documentário de ética dialógica*.

## 4.2 Encontro dialógico

O encontro dialógico retoma as ideias de Martin Buber (1982), que reflete as relações humanas e seus possíveis resultados. Para ele, há diferenças fundamentais entre as palavras relação e encontro. O encontro só ocorre quando um sujeito se endereça ao outro como *Tu*, ao passo que a relação existe de maneira menos efetiva, podendo o sujeito permanecer no contato do *Eu* com *Isso*, o que remete ao distanciamento entre as partes. Posto assim, a relação precede o encontro, e não o contrário, tornando o contato mais efetivo a ponto de o sujeito se referir ao outro como *Tu*. Essa relação se efetiva na comunicação dialógica, ocorrida na reciprocidade, na troca de informações entre sujeitos reflexivos.

Nesse sentido, consideramos a comunicação como um fenômeno de troca de informações entre seres humanos que, quando ocorre de forma autêntica, pode resultar em novas ideias sobre as coisas do mundo. Portanto, a comunicação humana é o resultado da *ética dialógica* que ocorre quando indivíduos interagem de modo responsável, estabelecendo uma relação *Eu-Tu*. Como nos sugere Buber (1982), quando essa relação se efetiva, o ser humano volta a seu *habitat natural*, que é a interação dialógica, reflexiva entre indivíduos.

Assim, acreditamos que a relação harmoniosa ocorre quando ambas as partes entendem sobre a importância da *ética dialógica*, mesmo quando as ideias são conflitantes. Cremos que é fundamental que os indivíduos percebam que os discursos divergentes podem servir como conteúdos fundamentais para a reflexão sobre a vida em sociedade, criando, assim, novas possibilidades para transformações sociais.

Com relação ao filme documentário, e partindo do pressuposto de que o documentarista já conhece o tema que escolheu ou foi designado a trabalhar, seguindo o que chamamos de conhecimento prévio, propomos para o *documentário de ética dialógica* uma nova etapa que reflete sobre a relação entre documentaristas e atores sociais. A essa etapa chamaremos de *encontro dialógico*, indicando que a intenção do documentarista deve ser a de alcançar a relação de reciprocidade, confiança com os atores sociais, ou seja, a relação *Eu-Ser com Tu*.

Desde modo, devemos pensar a primeira relação com o *Outro* com alguns cuidados para que o fenômeno de reciprocidade ocorra sem tantos empecilhos. Por isso, apoiamos que a primeira relação não deve apresentar equipamentos cinematográficos ou outros de gravação de imagens ou som, uma vez que a presença dos aparatos tecnológicos tende a mudar o comportamento dos indivíduos, inclusive colocando o documentarista ainda mais em posição de superioridade.

Ao se referir às relações durante a fase preliminar, France (1998) ressalta que a inserção é fundamental para a aceitação do documentarista pelos atores sociais. Em suas palavras:

esta inserção consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas – com ou sem câmera – e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas (FRANCE, 1998, p. 344).

Apesar de a autora dizer que essa etapa pode ocorrer com ou sem o uso da câmera, pensamos que o ideal para o estabelecimento de um encontro autêntico é a ausência da câmera no primeiro momento, visto que os aparatos tecnológicos, em muitos casos, podem inibir os sujeitos. Sobre esse aspecto, Freire (2011) cita o filme *Titicut Follies*, que apresenta o comportamento pró-fílmico adotado pelos guardas de uma prisão ao perceberem a presença da câmera cinematográfica.

Já com relação à postura do documentarista, Rouch (1978 *apud* FREIRE, 2011, p. 248), em entrevista para Dan Yakir, revela que, quando segura uma câmera e um microfone, não se sente mais a mesma pessoa, encontra-se em um estado estranho que chama de “cine-transe”. Nessa ocasião, ele declara que entende o cinema verdade como algo que ocorre na *galáxia audiovisual*, ou seja, uma nova verdade que se dá por meio das relações estabelecidas durante a produção do filme e nada teria a ver com a realidade normal. Essa nova relação, ao que parece, é influenciada pelo uso dos aparatos tecnológicos.

A partir dessas colocações, acreditamos que o uso dos equipamentos cinematográficos deve ser evitado na primeira etapa do encontro dialógico, pois ele, de certo modo, inseriria tanto o documentarista quanto os atores sociais nessa *galáxia audiovisual* citada por Rouch (1978 *apud* FREIRE, 2011) antes mesmo do estabelecimento da *ética dialógica*. Lembremos de Buber (1982), para quem a ética dialógica ocorre quando há relação essencial entre seres humanos, ou seja, a inserção dos indivíduos em outro universo acabaria os distanciando ainda mais da possibilidade de chegar ao *habitat natural*, que é a relação essencial entre as pessoas.

Assim, apoiamos que a primeira interação com os possíveis atores sociais deve ocorrer o mais próximo possível da relação que se estabelece no cotidiano dos indivíduos, para que o ator social se sinta à vontade com o documentarista. A intenção do encontro prévio é a aproximação dos sujeitos, de forma que a experiência ofereça conhecimentos suficientes para o documentarista ter maior desenvoltura e responsabilidade na hora de captar e editar as imagens do *Outro*. O encontro prévio visa também à relação de confiança e respeito entre as partes.

Com relação a tal processo, Freire (2007) destaca que o encontro é determinante para o resultado do filme, de modo que as relações podem resultar em

sucesso ou fracasso da narrativa. Talvez possamos afirmar que muitos filmes documentários que abordam questões sociais, quando trabalham a partir da postura egótica do documentarista, não chegam a estabelecer a *ética dialógica*, o que resulta em uma narrativa fechada no olhar do realizador. Essa narrativa pode apresentar as relações discursivas, tais como *Eu-Aparência com Isso* ou *Eu-Isso com Tu Aparência*.

Assim, acreditamos que as situações que envolvem as relações humanas devem ser mais esclarecidas no cinema que pretende abordar questões sociais, não somente como uma etapa da fase preliminar, mas uma ação fundamental que determinará o desenrolar do *documentário de ética dialógica*.

Com relação à fase preliminar, France (1998) afirma que existe uma prática fundamental nem sempre vista na tela: a aproximação entre documentarista e sujeitos com a finalidade de aprender com eles e captar aquilo que necessita para a realização do filme, como identificação de informantes, entrevistas, a observação imediata sobre os sujeitos e ambientes, levantamento de hipóteses *etc.*, ou seja, é um momento de decisões<sup>37</sup>. Além das considerações de France (1998), acrescentamos que essa fase deve estar focada, especialmente, nas relações humanas a fim de alcançar o encontro dialógico com os indivíduos dispostos a participar do filme.

Ao se referir aos documentários de cunho antropológico, Freire (2007) lembra que eles deveriam se traduzir na busca de um encontro dialógico, todavia muitos documentários resultam apenas de um contato breve que não alcança a *ética dialógica*, o que prejudica o resultado final. Nesse sentido, os filmes apresentam a relação que chamamos de *Eu-Aparência com Isso*, favorecendo a representação de identidades proscritas.

Tal é o caso de muitos filmes, documentários/reportagens cujos realizadores fazem um sobrevoo rápido pelas culturas ou por aspectos de uma determinada cultura que querem observar. Registram esses aspectos, voltam para a moviola ou ilha de edição, para ser mais atual – e dão forma final ao filme (FREIRE, 2007, p. 22).

---

<sup>37</sup> Apesar de a autora afirmar que muitas das produções de documentários sobre o *Outro* utilizam essa técnica, cremos que muitos títulos nacionais, sobretudo aqueles que abordam os territórios periféricos, tendem a dar pouca atenção para essa fase, o que dificulta o estabelecimento de uma relação de reciprocidade entre documentarista e atores sociais.

Posto assim, no *documentário de ética dialógica*, a primeira relação deve ser essencial, de modo que o documentarista adquira uma experiência capaz de revelar as aspirações daquele que será filmado em negociação com o que almeja apresentar. Ou seja, trata-se de uma prévia fundamental para o ato de filmagem ocorrer de maneira mais consciente, tanto por parte do documentarista, que dominará o conteúdo com mais segurança e responsabilidade, quanto do ator social, que saberá claramente o seu papel no filme. Por esse motivo, a interação entre documentarista e atores sociais deve resultar no encontro dialógico, chave fundamental para a produção de documentários sobre questões sociais.

Sugerimos que esse primeiro contato soe como uma relação mais próxima da natural, na qual seres humanos se relacionam para, primeiro, conhecerem-se uns aos outros; ponto fundamental para o estabelecimento de uma relação *Eu-Ser com Tu*. Entendemos que o processo demandaria mais tempo e disposição do documentarista, mas acreditamos que só assim se alcançaria uma relação passível de se tornar encontro. Por esse motivo, cremos que o documentarista é a pessoa que deve assumir todos os contatos com os atores sociais, da seleção às entrevistas e demais possibilidades de comunicação.

Para melhor esclarecer nossos pensamentos, utilizaremos, como exemplo, a metodologia de Eduardo Coutinho aplicada em muitos de seus filmes. Cabe ressaltar que reconhecemos que a metodologia dele é importante para o cinema documentário brasileiro, por isso não pretendemos apontar lacunas em suas produções, mas refletir o *documentário de ética dialógica* a partir delas.

Em muitos casos, eram membros da equipe de Eduardo Coutinho que realizavam as pré-entrevistas com os possíveis atores sociais. O diretor, por sua vez, se apresentava durante as filmagens. Pensando essa metodologia a partir de nossas colocações, entendemos que, talvez, a relação entre documentarista e atores sociais não atingia o encontro dialógico durante a produção fílmica, pelo menos da forma como estamos pensando, pois, o primeiro contato se dava já com o uso dos aparatos tecnológicos e a relação com um estranho que conduz a narrativa.

Acreditamos que essa postura pode dificultar a chegada ao encontro, uma vez que o documentarista pode ser interpretado pelos atores sociais como alguém mais importante, o que pode alterar a postura deles diante do realizador. Cremos que Coutinho, com essa metodologia, explicita em seus filmes o estabelecimento de

sua relação com os atores sociais, ou seja, apresenta aos espectadores relações que podem ser marcadas por dificuldades quando consideramos a intenção do encontro dialógico.

Essas questões são passíveis de serem observadas no filme *Boca de Lixo* (1992) sobre a rotina de pessoas que sobreviviam do lixo despejado em um lixão de Itaoca, a 40 km do Rio de Janeiro. No início do documentário, as pessoas tratam Coutinho com certa frieza e até agressividade. Parecem indispostas a participar do filme como vozes da experiência. Estão claramente desconfiadas das intenções do documentarista. Mentem, deixam de responder alguns questionamentos, escondem-se das câmeras em diversas situações de miséria.

Ao longo do filme, é representada a forma como Coutinho conquista a confiança dessas pessoas, sendo que, ao final, revela uma relação mais próxima. Essa trajetória fica evidente na abordagem de uma jovem que no início do filme diz se utilizar do lixo para alimentar os porcos. Ao final, permite que o documentarista visite a sua casa e assume que utiliza parte do lixo para alimentar a família.

Em uma das cenas, Coutinho revela inclusive os mecanismos que estabeleceu para que os atores sociais sentissem confiança nele, quando distribuiu fotografias deles, o que foi recebido de forma positiva.

No entanto, de modo geral, parece que o diretor constitui apenas uma relação com os seus atores sociais, não chegando ao encontro. O filme termina quando ele consegue quebrar um pouco da barreira com os atores sociais, quando se aproxima do estabelecimento da ética dialógica, mas não a alcança. Assim, Coutinho nos apresenta, em *Boca de Lixo*, etapas de sua relação com os atores sociais, contando-nos como a aproximação com o *Outro*, muitas vezes, pode ser complicada.

Sabemos que tal metodologia também envolve a intenção de que os atores sociais sejam protagonistas de suas próprias histórias e, portanto, ele os deixa participar da forma como querem, pouco se importando se há veracidade nos discursos. E essa é a excelência das obras do documentarista. Ao pensarmos o *documentário de ética dialógica* a partir de sua metodologia, extraímos dela conteúdos para refletirmos sobre os filmes que têm como intenção provocar reflexões e alteridades.

Destarte, *Boca de Lixo* nos serve como objeto de análise sobre formas de aproximação entre documentarista e atores sociais. Para o caminho que estamos

propondo, cremos que o estabelecimento de uma primeira relação com os atores sociais é de suma importância para a explicitação da ética dialógica, uma vez que ela não existe quando não há o encontro. Nesse sentido, a relação de proximidade ocorre durante o filme de Coutinho, e não antes das filmagens, como estamos propondo. Já pensando o caminho para o *documentário de ética dialógica*, as filmagens iniciariam a partir do conteúdo apresentando no final da narrativa de *Boca de Lixo*, ou seja, quando a relação de confiança é estabelecida.

Por isso sustentamos a importância da primeira relação, para que os atores sociais tenham plena consciência de seus papéis no filme e não assumam uma postura de desconfiança ou deslocada das intenções do documentarista. Com a relação de confiança estabelecida, na qual cada um sabe a intenção do outro, cremos que o significado de poder atribuído aos aparatos tecnológicos e ao documentarista diminui. Isso não significa que atores sociais não possam assumir uma postura pró-fílmica ou não ocorra a entrada para o que Rouch (1978 *apud* FREIRE, 2011) chama de *galáxia audiovisual*. Entendemos que, com a primeira relação, a entrada para esse universo seria menos distante da realidade, pois ambos estariam conscientes da intenção responsável do filme.

Outra metodologia útil para pensarmos as relações estabelecidas nos documentários é a aplicada por Edgar Morin e Jean Rouch em *Chronique d'un Été* (1960). Uma produção fílmica que, segundo Freire (2011), tem seu foco justamente na relação entre indivíduos: presença, reciprocidade e encontro.

Como já abordamos em outro momento, o filme apresenta, especificamente, a relação entre documentaristas e atores sociais. Na ocasião, Morin usou o que chamou de comensalidade, ou seja, a reunião de pessoas em ambientes de seus cotidianos para a realização de boas refeições regadas a vinho. O sociólogo aplicou essa estratégia com a finalidade de fazer com que os atores sociais se sentissem mais à vontade em seus ambientes, tanto que o uso dos aparatos tecnológicos, como câmeras e instrumentos de áudio, só era requisitado quando os diretores sentiam que as pessoas haviam chegado ao ponto da reciprocidade.

Acreditamos que tal ponto ocorre quando a relação atinge o encontro, ou seja, as partes chegam a uma forma de interação com confiança, alcançando a *ética dialógica*. Essa situação de interação, na qual o *Eu* se refere ao *Outro* como *Tu*, pode ser também verificada quando Morin revela que, por algumas vezes, tanto os

diretores como a equipe se esqueciam de ligar os aparelhos, pois se encontravam totalmente envolvidos no diálogo com os atores sociais.

Em *Chronique d'un Été*, ainda devemos levar em consideração dois pontos fundamentais: a metodologia aplicada e o fato de Edgar Morin ser um sociólogo renomado, tendo conhecimentos sobre os problemas e situações encontradas na vida da sociedade francesa. Por isso, podemos arriscar dizer que a relação com os atores sociais se transformou em encontro dialógico pelo fato de o *Eu* – neste caso, Edgar Morin – possuir conhecimentos prévios sobre os temas dialogados com os atores sociais e as metodologias adotadas para os encontros.

Com relação aos filmes selecionados neste trabalho, o que mais se aproxima de *Chronique d'un Été* é o documentário *Aqui Favela: o rap representa* (2003) que, apesar de não deixar explícita a relação entre documentarista e atores sociais, aponta para uma relação responsável. O filme foi dirigido por Júnia Torres e Rodrigo Siqueira que, apesar de serem indivíduos de fora do grupo social dos atores sociais, demonstram ter conhecimento sobre o tema abordado no documentário. Mesmo os documentaristas quase não aparecendo fisicamente nas cenas, algumas situações são reveladoras da relação de reciprocidade estabelecida com os atores sociais.

Expressões de afeto que demonstram certa intimidade são corriqueiras, como quando Júnia, aos risos, dirige-se a um jovem rapper dizendo “ai, ai, Alexandre”, quando ele lhe explica algo ocorrido anteriormente. Não conseguimos entender nitidamente o diálogo, pois a voz de Júnia está baixa ao fundo. Por outro lado, as expressões de Alexandre e a reação da diretora podem ser reveladoras de uma relação recíproca, iniciada, talvez, antes das filmagens. Salienta-se que Júnia é antropóloga, o que favorece sua postura pessoa diante do *Outro*, assim como ocorre com Edgar Morin em *Chronique d'un Été*.

Desse modo, acreditamos que esses filmes colaboram para pensarmos possíveis caminhos para a realização de documentários que tenham como intenção a alteridade, visto que são os que mais se aproximam do que estamos propondo com o *documentário de ética dialógica*: a explicitação do encontro dialógico entre documentaristas e atores sociais.

Posto assim, parece-nos acertado afirmar que o documentarista deve ter conhecimento sobre o assunto que escolheu ou foi designado a abordar para que o repertório facilite sua relação com os atores sociais. No entanto, sabemos que, em

muitos casos, não é possível reproduzir a metodologia da comensalidade como exatamente propuseram Morin e Rouch, mas podemos nos valer em parte dela. A interação entre documentarista e atores sociais deve ocorrer nos espaços dos últimos e, se possível, em locais indicados por eles mesmos e adequados para as gravações, o que deverá ser avaliado pelo documentarista. A escolha dos locais pode conferir a eles, além de segurança, a participação mais efetiva na construção da narrativa, ainda que limitada.

A partir das considerações sobre a primeira relação entre documentaristas e atores sociais, cremos que o resultado do filme se dará na explicitação do encontro, da relação que estamos chamando de *Eu-Ser com Tu*. Lembramos que ela só acontece quando os indivíduos conseguem atingir uma interação resultante na ética dialógica, na qual as diferenças são respeitadas e a finalidade do diálogo é explicitar possíveis caminhos para a reflexão sobre o social. Já as interações que ficam na esfera da relação são as que denominamos *Eu-Aparência com Isso* ou *Eu-Isso com Tu-Aparência*, quando, no primeiro caso, o documentarista assume uma postura egótica frente aos atores sociais, que apenas servem para sustentar o seu discurso, ou quando, no segundo caso, o documentarista se omite para evidenciar apenas o discurso dos atores sociais.

Assim, no *documentário de ética dialógica*, deve-se ter o cuidado para não representar o *Outro* de maneira romântica, no escopo de uma ética de preocupação social e empatia caridosa (NICHOLS, 2005b), o que acreditamos ocorrer na relação *Eu-Isso com Tu-Aparência*. Deve-se, ao contrário, colocar o *Outro* na mesma posição de poder que o documentarista, apresentando suas especificidades, sua voz, assim, oferecendo a ela ou a ele o lugar de sujeita ou sujeito ativo, e não passivo como ocorre na interação *Eu-Ser com Tu*. Para tanto, como dissemos, o documentarista deverá dominar parte do conteúdo que pretende filmar para não cair na armadilha de reproduzir seu repertório ideológico ou apenas o do *Outro*.

Por esse motivo, faz-se necessário o primeiro contato livre dos aparatos técnicos estabeleça uma relação de confiança entre documentaristas e atores sociais. Para tal, o documentarista deve esclarecer aos atores sociais suas intenções com o filme e a importância deles como vozes da experiência, como indivíduos que possuem discursos, muitas vezes, divergentes dos apresentados pelo documentarista ou outras esferas sociais e que, portanto, são perspectivas

fundamentais para a compreensão da vida em sociedade. Assim, o *documentário de ética dialógica* só pode ocorrer quando documentarista e atores sociais alcançarem a relação *Eu-Ser com Tu*.

É por esse motivo que apoiamos que o documentarista que pretende produzir filmes provocadores de alteridades deve ter conhecimento sobre as possíveis formas de relação, não como um pesquisador, mas como alguém que, ao propor produzir uma obra que tem o *Outro* como foco de sua realização, deve estar ciente de como as relações humanas podem ser representadas nos documentários.

A seguir, estenderemos as nossas reflexões apresentando o que estamos chamando de *interação tripolar contemplativa*, que inclui discussões mais aprofundadas sobre os espectadores.

### 4.3 Interação tripolar contemplativa

O *documentário de ética dialógica* busca explicitar o encontro entre documentaristas e atores sociais, evidenciando a relação que chamamos *Eu-Ser com Tu*. Como sua principal intenção é provocar alteridades - seja nas relações que se estabelecem na produção do filme ou nos espectadores fora delas – pensamos em uma nova forma de interação tripolar, além das apresentadas por Nichols (2005b).

Assim, conforme apresentado no capítulo III, quando discutimos as relações entre documentaristas e espectadores<sup>38</sup>, sugerimos a interação *nós falamos de nós para nós*.

Como o *documentário de ética dialógica* busca explicitar a relação *Eu-Ser com Tu*, ele pode apresentar diversas questões a partir de diferentes pontos de vista, sendo: (a) *Lugar de fala do documentarista*: quando o documentarista expõe a interpretação de seu grupo social acerca do tema; (b) *Outras representações*: quando o documentarista expõe discursos oriundos de outros grupos ou textos sociais que teve conhecimento ao longo da pesquisa realizada na etapa do conhecimento prévio; e (c) *Lugar de fala dos atores sociais*: quando os discursos das vozes da experiência são tão fundamentais quanto o conteúdo apresentado pelo documentarista.

---

<sup>38</sup> Cf. 3.3 A relação entre documentaristas e espectadores, página 84.

Sendo assim, acreditamos que os diferentes olhares acerca do tema selecionado podem oferecer conteúdos diversos para a reflexão daqueles que compõem diretamente a narrativa mediática e, também, de um público/espectador diverso. Posto assim, não importa o lugar social do indivíduo que recebe o conteúdo, pois ele se identificará com diferentes narrativas apresentadas a ele a partir da representação da relação respeitosa entre indivíduos oriundos de diferentes lugares sociais. O que importa aqui, mais que as diferentes narrativas, é a explicitação do encontro, do *habitat natural*. É a representação do encontro, da possibilidade de chegar ao *Outro* de forma respeitosa que oferecerá ao espectador conteúdos para alteridades, uma vez que as barreiras entre documentarista e atores sociais tendem a diminuir e, nessa situação, o Eu também se vê no *Outro*.

Portanto, *nós falamos de nós para nós* contempla o documentarista que fala para o seu grupo, para o grupo daquele que é representado e para outros grupos, assim como também os atores sociais falam para o grupo do documentarista, para o seu próprio grupo e para outros grupos. Portanto, o espectador é também “*nós*”. Em termos gerais, a interação se dá a partir do tratamento da sociedade em seus diversos aspectos sobre um tema específico. Por esse motivo, a voz do documentarista, ou a *voz do texto*, como prefere Nichols (2005a), não deve desaparecer, cabendo ao diretor também se colocar no filme.

Ao problematizar a voz do documentário, Nichols (2005a) chama a atenção para o fato de que um dos maiores problemas dos documentários mais recentes é a distância entre a voz dos entrevistados e a voz do documentário em seu todo. Segundo o autor, os testemunhos apresentados por meio de entrevistas e depoimentos não são contestados quando necessário, o que resulta na legitimação de uma representação que poderia ser questionada. Nichols (2005a, p. 58) ainda lembra que “nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes”. Assim, entendemos que estes filmes apresentam a relação *Eu-Isso com Tu* quando a voz dos atores sociais são absolutas na narrativa.

Novamente, o conhecimento prévio é fundamental para a interação *nós falamos de nós para nós*, porque intenciona abordar o tema em seus diversos

aspectos, devendo o diretor conduzir a voz do documentário em comunhão com a dos atores sociais.

Com relação à posição de cada parte, Nichols (2005a, p. 58) acrescenta que “a voz do texto mantém-se mais alta e sobrepõe-se a dos entrevistados”, o que não significa a superioridade do diretor perante os atores sociais, pois “a voz do texto não está acima da história, mas é parte do processo histórico ao qual confere significado”. Ao contrário disso, o autor lembra que, na atualidade, os filmes parecem dizer que os atores sociais nunca mentem sobre suas questões ao mesmo tempo em que os espectadores questionam se o que eles dizem é verdade. No entanto, não existem nos filmes as respostas sobre essas questões, pois não aparentam reconhecer que o espectador (neste caso, leitor de segundo nível) inevitavelmente questionará os discursos dos atores sociais (NICHOLS, 2005a).

Nichols (2005a) atenta para que a voz do documentário seja problematizada de modo a oferecer filmes mais ricos em termos de significados, promotores do encontro entre a voz do documentário e a dos atores sociais, situação que buscamos trabalhar nesta tese.

Ao pensarmos o *documentário de ética dialógica*, sustentamos que a posição exterior do documentarista quanto ao grupo que pretende representar é importante porque nem sempre quem está totalmente inserido em uma determinada cultura é capaz de observar todas as suas características de prontidão, já que elas fazem parte de seu repertório cultural. Por isso, a visão externa, quando ética, contribui para a captação de elementos essenciais de determinado comportamento e também para a desconstrução de estigmas sociais.

Pensando o hip hop como elemento cultural de resistência e que, portanto, almeja transformações sociais, se o documentarista não possui conhecimento prévio sobre o tema, pode reproduzi-lo a partir de identidades proscritas já existentes em determinadas narrativas sociais. Por outro lado, se ele obtém o conhecimento, pode trabalhar o texto de forma mais significativa, promovendo o encontro dialógico e a interação tripolar contemplativa. Por essa perspectiva, a representação social pode se tornar mais potente, com atores sociais e suas vozes e subjetividades oferecendo ao público conteúdos mais plurais sobre o tema.

Em resumo, o *documentário de ética dialógica* se sustentaria em três pilares que se relacionam simultaneamente:

### **a) Conhecimento prévio**

- Levanta a hipótese do documentarista sobre o tema escolhido ou designado a abordar (questionar a própria crença sobre o tema);
- Busca de respostas por meio de pesquisa exploratória através de documentos acadêmicos, jornalísticos, cinematográficos, pesquisas com pessoas relacionadas ao tema *etc.*;
- Identifica e seleciona os elementos e/ou assuntos que compõem o tema para melhor representação no filme.

### **b) Encontro dialógico**

- Estabelece uma relação de confiança entre documentarista e atores sociais;
- Apresenta na primeira relação com os atores sociais o objetivo do filme e a importância da participação das vozes da experiência na construção do conteúdo;
- Busca a interação efetiva do documentarista com os atores sociais, resultando na relação *Eu-Ser com Tu*.

### **c) Interação tripolar contemplativa**

- Busca o equilíbrio entre a voz do documentário (diretor) mais a voz dos atores sociais;
- Intenciona atingir espectadores diversos que se identifiquem com as diferentes vozes abordadas pelo documentário;
- Resulta em alteridades que podem ocorrer dentro e fora do documentário: nós falamos de nós para nós.

Assim, acreditamos ser possível pensar um caminho para a análise e, quem sabe, produção de documentários mais éticos quando a intenção do diretor for abordar questões sociais para promover possíveis reflexões. Por isso, o *documentário de ética dialógica* tem como foco a explicitação da relação *Eu-Ser com Tu*, que propicia conteúdos mais responsáveis e, portanto, plurais. Cabe salientar que a nossa reflexão se faz, especialmente, diante das produções que buscam abordar questões sociais com a intenção de promover alteridades.

A seguir, apresentaremos dois dos filmes selecionados em nossa filmografia a fim de identificarmos, mais a fundo, as relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais e as possíveis representações resultantes dessas relações. Os filmes *Favela no Ar* (2002-2007) e *Aqui Favela: o rap representa* (2003), são os que mais oferecem elementos para pensarmos o *documentário de ética dialógica*.

## CAPÍTULO V – ANÁLISES FÍLMICAS: APLICAÇÃO DOS CONCEITOS APRESENTADOS

Para as análises fílmicas, escolhemos documentários que representam os territórios periféricos brasileiros e suas questões, com foco na abordagem sobre o hip hop que, como apresentamos, tem como principal intenção discursar sobre os problemas sociais enfrentados pelas sujeitas e sujeitos periféricos. Ressaltamos que a escolha se deu pelo fato de esses filmes proporem, a partir de seus temas, a representação da cultura existente nesses espaços, o que por si só já revela um diferencial quando comparados à maioria dos filmes que, como vimos, apresentam apenas os problemas enfrentados nesses locais.

Como recorte, também consideramos a variedade sobre a temática, especialmente obras realizadas em diferentes regiões do Brasil, a partir dos anos 2000, período do cinema de retomada e de muitas produções sobre os territórios periféricos. Para a seleção da amostra, visualizamos sete documentários<sup>39</sup> e realizamos análise descritiva sobre eles<sup>40</sup>. Assim, selecionamos os dois mais significativos para a aplicação de nossas análises: *Aqui favela: o rap representa* (2003) e *Favela no Ar* (2002-2007).

Cada análise foi realizada a partir das especificidades oferecidas por cada obra. Uma faz uso de variadas técnicas cinematográficas, ao passo que a outra se concentra mais na oralidade dos interlocutores, ou seja, incluímos conteúdos diversos que colaboram para identificar a proximidade entre documentaristas e atores sociais.

Com as análises fílmicas, pretendemos observar como os documentários podem representar as relações entre documentaristas e atores sociais propostas nesta tese. Sabemos, a partir de Vanoye e Goliot-Lété (2012), que o contexto da análise fílmica é variável, o que resulta em demandas variáveis. Por isso, e como os próprios autores sugerem, criamos uma rede de observação fílmica com base no eixo proposto neste trabalho: análise da representação dos territórios periféricos a partir de filmes que propõem asserções sobre a prática da cultura hip hop. A seleção

<sup>39</sup> **FALA TU**. Direção: Guilherme Coelho. Rio de Janeiro, 2003. 1 DVD (74 min.). **L.A.P.A.** Direção: Cavi Borges e Emilio Domingos. Rio de Janeiro, 2007. 1 DVD (75 min.). **O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas**. Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000. 1 DVD (75 min.). **O rap pelo rap**. Direção: Pedro Fávero, 2014. 1 DVD (73 min.). **Histórias do rap nacional** [seriado televisivo]. Direção: Robson Valichieri e Ross Salinas. São Paulo, 2016.

<sup>40</sup> Optamos por não incluir as análises descritivas na tese, uma vez que elas nos serviram apenas para a seleção mais assertiva dos filmes.

do hip hop já aponta para observações acerca da representação das negras e negros brasileiros, uma vez que a manifestação cultural, como apresentada, inclui textos sobre a identidade cultural política das sujeitas e sujeitos periféricos.

Desse modo, para as nossas análises, oferecemos uma metodologia desenvolvida com base nas colocações de Nichols (2005b), que nos apresenta questões fundamentais para pensar os filmes documentários, e Vanoye e Goliot-Lété (2012), que apresentam os elementos fílmicos passíveis de análise e propiciam o estabelecimento de um dispositivo para observação dos documentários selecionados.

Nichols (2005b) propõe algumas questões para darmos início às nossas análises. Para o autor, identificar o espaço do filme, a forma como começa e termina, qual a relação do início com o final, qual a relação do documentarista com os atores sociais, como as pessoas e suas individualidades são representadas, como uma cena se liga a outra e em torno do que a narrativa do filme gira são perguntas introdutórias reveladoras do enfoque do filme.

Vanoye e Goliot-Lété (2012), por sua vez, sugerem uma análise mais técnica em duas etapas: a desconstrução, que analisa os componentes do plano, sequências e perfis sequenciais, descrição e análise das relações entre sons e imagens, ponto de vista e ponto de escuta; e a interpretação, que nada mais é do que a análise realizada a partir da desconstrução. Além das observações técnicas, os autores apresentam considerações significativas para o nosso trabalho e complementam os apontamentos de Nichols (2005b) quando abordam as análises e interpretação sócio-histórica.

Para Vanoye e Goliot-Lété (2012), devemos considerar o filme um produto cultural inscrito em determinado contexto sócio-histórico e, portanto, constituinte de um ponto de vista sobre aspectos do mundo que lhe é contemporâneo. Sendo assim, algumas observações não devem ser ignoradas pelos analistas, tais como (a) identificar os papéis sociais e os lugares sociais dos personagens; (b) a maneira pela qual aparece a organização social, como as hierarquias e relações sociais; (b) a maneira mais ou menos seletiva de perceber e representar lugares, fatos, eventos, tipos sociais; (c) o que se solicita do espectador como identificações, simpatia, emoção com relação a determinado papel ou grupo social ou rejeição, reflexão *etc.*

Para identificarmos com profundidade a representação das relações entre documentaristas e atores sociais, focaremos nossas observações em alguns pontos. Neste caso, como o *documentário de ética dialógica* propõe a participação efetiva do documentarista, destacaremos os elementos disponíveis no filme que apontam a sua presença, como a disposição dos sons com as imagens, escala de planos e enquadramentos. Assim, após a desconstrução, poderemos responder a algumas perguntas, por exemplo: como o documentarista se posiciona no filme? Através de sons, imagens ou sons e imagens? Qual é o seu olhar, sua mirada perante o cenário? O seu ponto de vista ideológico pode ser detectado?

Com essa descrição (desconstrução), talvez possamos interpretar a postura ética do documentarista frente aos atores sociais e tema escolhido. Para melhor visualização, criamos um quadro que traduz a rede de observação fílmica que propomos nesta tese (Quadro 2).

**Quadro 2** – Rede de observação fílmica

| Descritivo/desconstrução                                                          | Descritivo/desconstrução                                                                                                                                                                                                  | Interpretativo                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
|  |                                                                                                                                          |  |
| Espaço e tempo do filme                                                           |                                                                                                                                                                                                                           | Qual o seu contexto sócio histórico?                                                |
| Como começa o filme?<br>Como termina o filme?                                     | Qual a relação entre o começo e o fim?                                                                                                                                                                                    | O que a narrativa conclui?                                                          |
| Qual a relação imagética do documentarista com o filme?                           | Através de que sons e imagens o documentarista se posiciona?                                                                                                                                                              | Ele é presente ou oculto?                                                           |
| Como as pessoas e suas individualidades são representadas?                        | Qual é o olhar, mirada da câmera perante as pessoas e cenários?<br>Quais paisagens e objetos são destacados?<br>Quais os papéis sociais e os lugares dos atores sociais? Como aparecem as hierarquias e relações sociais? | Quem são os atores sociais?<br><i>Isso</i><br><i>Tu-Aparência</i><br><i>Tu</i>      |
| Em torno do que a narrativa gira?                                                 | Miséria? Violência?<br>Produção cultural?<br>Relações sociais?                                                                                                                                                            | Qual a intenção da obra?                                                            |
| O que se solicita do espectador?                                                  | Emoção, reflexão, empatia, compaixão, rejeição etc.                                                                                                                                                                       | Qual a intenção do documentarista com relação aos espectadores?                     |
| Qual o ponto de vista do documentarista?                                          | <i>Eu-Aparência</i><br><i>Eu-Isso</i><br><i>Eu-Ser</i>                                                                                                                                                                    | Quem é o documentarista?                                                            |

Fonte: elaboração própria.

Assim, nossas análises terão como base essa rede de observações, pois serão realizadas a partir de filmes documentários que abordam questões sociais. Acreditamos que, desconstruindo os filmes a partir dos elementos que apontam para as representações sociais e outras características que podem indicar as relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais, seja possível interpretar se o filme resulta de um encontro dialógico ou não.

Para as análises, selecionamos dois filmes que podem representar as relações que mais se aproximam da proposta desta tese: *Eu-Isso com Tu-Aparência* e *Eu-Ser com Tu*. Após as análises, refletiremos sobre os filmes a partir do que estamos chamando de *documentário de ética dialógica*. Importa esclarecer que as relações *Eu-Aparência com Isso* e *Eu-Aparência com Tu-Aparência* não serão abordadas de forma aprofundada, pois elas se distanciam da proposta do *documentário de ética dialógica*.

Os filmes selecionados apresentam o modo participativo (NICHOLS, 2005b), sendo produções em que os atores sociais falam para o documentarista. Optamos por separar as análises, visto que nossas desconstruções e interpretações se darão a partir dos elementos mais presentes (em termos de quantidade de vezes em que aparecem) e mais significativos (reveladores de situações que apontam para as relações sociais). Assim, talvez possamos concluir a relação estabelecida entre documentaristas e atores sociais, bem como as representações sobre grupos sociais resultantes dessa relação, a partir do conjunto da obra. Sabemos que alguns filmes podem apresentar diferentes relações, por exemplo, *Eu-Aparência com Isso* em um momento e *Eu com Tu* em outro. No entanto, a relação que mais se destaca é a que determina o conjunto da obra.

Também optamos por, antes de iniciarmos cada análise com seus itens separadamente, apresentarmos um breve resumo sobre o documentário a fim de facilitar a leitura de quem não teve acesso prévio ao filme.

## 5.1 Antes, uma nota sobre espaço e tempo dos filmes

O primeiro tópico da nossa rede de observação fílmica se refere ao *espaço e tempo do filme*, tendo como intenção a contextualização do ambiente e tempo histórico/social em que o documentarista e os atores sociais se encontram.

Como os filmes que serão apresentados se passam em territórios periféricos localizados em diferentes regiões brasileiras, na primeira década do século XXI, optamos por contextualizar esse tópico de modo geral, uma vez que atendem a aspectos comuns quando consideramos os interesses deste trabalho. Sabemos que os lugares possuem suas especificidades, a partir de seus eventos históricos, políticos e sociais, no entanto, quando pensamos a partir dos efeitos da globalização, sobretudo nas camadas mais desprivilegiadas, encontramos realidades comuns em todo o Brasil.

No primeiro capítulo deste trabalho<sup>41</sup>, realizamos um panorama sobre como os chamados subúrbios, favelas e periferias são representados nas produções oficiais e como, longe dessas definições, eles oferecem conteúdos significativos para além dos aspectos generalistas. A nossa discussão, agora, é apresentar conteúdos que revelem o contexto histórico/social dos grupos que habitam os territórios periféricos, situações que perpassam várias falas dos atores sociais que serão apresentados nas análises.

Para tanto, utilizaremos as considerações de Milton Santos (2009) acerca dos efeitos da chamada globalização e de Jessé Souza (2015), que discorre sobre questões econômicas, sociais, culturais e implicadas na desigualdade social brasileira.

De acordo com Santos (2009), os últimos anos do século passado apresentaram grandes mudanças em todos os países, tornando o mundo unificado ao mesmo tempo em que perverso para a maior parte da humanidade. Para o autor, a globalização acentuou as desigualdades, apresentando-se, nesse momento, com perversidade, uma vez que o desemprego se torna um fator crônico, aumentando a pobreza. Outro ponto para o qual Santos (2009) chama a atenção é que a educação

---

<sup>41</sup> Cf. Capítulo I – Os territórios periféricos, p. 16.

de qualidade, a saúde e a segurança se tornam cada vez mais inacessíveis à grande maioria das pessoas<sup>42</sup>.

Apesar de o Brasil estar entre as maiores economias do mundo e de haver melhorias no índice de desigualdade a partir da primeira década do século XXI, as desigualdades econômicas e sociais continuam em níveis extremos, colocando-o, também, na lista dos países mais desiguais do mundo, sendo que, no ano de 2010, atingiu o terceiro lugar no ranking. De acordo com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) sobre América Latina e Caribe (ONU, 2018), a desigualdade brasileira está muito acima dos padrões internacionais, uma vez que o 1% mais rico concentra entre 22% e 23% do total da renda do país, sendo a média internacional 15%.

Isso ocorre porque medidas para a redução das desigualdades ainda não são tão efetivas. Segundo o relatório das Nações Unidas, a desigualdade social é uma herança, pois 55% dos filhos ficam no mesmo nível de escolaridade dos pais, e 58% têm, na vida adulta, a mesma condição de renda. Isso aponta para o fato de haver necessidade de investimentos em educação para que a erradicação da pobreza ocorra efetivamente, por meio de políticas públicas que garantam direitos aos grupos que se encontram na pobreza.

Esse quadro, promovido por um sistema global economicista, solicita comportamentos competitivos, implicando em individualismos na vida econômica, na ordem política, na ordem do território e, também, na esfera social, que acabam por constituir o *Outro* como coisa (Isso). Santos (2009) considera que um dos maiores males de nosso momento é que tanto o desemprego quanto a pobreza passaram a ser “naturalizados”. Ao promover a competição e generalizar os problemas coletivos, o autor ressalta que o clima que se instala é da banalização da guerra de todos contra todos, a partir da celebração do egoísmo. Com isso, ocorre a ampliação das desigualdades, sendo que a globalização devolve ao ser humano a condição de primitivo, ou seja, de cada um por si, reduzindo, assim, as noções de moralidade pública e particular.

As considerações de Santos (2009) apontam para as leituras de Souza (2015) acerca do momento histórico/social brasileiro, especialmente, quando nos referimos

---

<sup>42</sup> Apesar de nosso tópico se referir à primeira década do século XXI, não podemos deixar de citar que esta tese está sendo concluída no primeiro semestre de 2021, momento em que o mundo enfrenta a pandemia do coronavírus, situação que acentuou os problemas apresentados por Milton Santos (2009).

à primeira década do século XXI. São nos territórios periféricos, urbanos ou não, que se encontram os grupos mais afetados pela ordem da cultura global.

Para se referir ao capital, Souza (2015) utiliza as colocações de Pierre Bourdieu, para quem o capital não deve ser relacionado apenas às questões econômicas, mas a tudo o que passa a ser fundamental para garantir o acesso privilegiado aos bens e recursos escassos em disputa na competição social. Souza (2015) então esclarece que a competição social depende do ponto de partida de classe, o que envolve os capitais econômico, cultural e social.

Quanto ao capital econômico, Souza (2015) defende que uma família de classe média não tem o mesmo capital econômico que a família de classe alta, desse modo, a reprodução de seus privilégios só ocorre se ela possuir algum capital econômico para assegurar o “tempo livre” dos filhos para o estudo de línguas e outras formas de conhecimentos que garantirão empregos e cargos de mais prestígio social.

Outro ponto colocado pelo autor é que a competição social não tem início nos ambientes escolares, como imaginado, mas nos ambientes familiares a partir de estímulos para o desejo e a absorção de conhecimentos sofisticados, ou seja, a socialização/influência dos pais (ou outros familiares) para com os filhos é fundamental no processo de competição social, garantindo o capital cultural. Nesse cenário, os indivíduos que tiverem estímulos emocionais e afetivos no ambiente doméstico chegarão ao ambiente escolar com mais capital cultural, vantagens. Essa produção de privilégios é tratada de maneira invisível, dando lugar à ideia de que os indivíduos de classe média chegam a postos de mais prestígio por mérito individual, situação que, segundo o autor, legitima a desigualdade social.

Já o capital social de relações pessoais tem a ver com o capital cultural. Segundo Souza (2015), um rico que não possui o mínimo de capital cultural terá dificuldades nas relações entre membros de sua classe social, uma vez que esse capital possibilita “a naturalidade, a leveza e o charme pessoal”, importantes no mundo dos negócios e outras situações cotidianas. É esse capital que permitirá a amálgama entre os interesses e afetos, essenciais para as amizades, alianças diversas e casamentos entre indivíduos do mesmo grupo.

Para Souza (2015, p. 228),

o economicismo, portanto, é cego tanto em relação à “estrutura social”, que implica a consideração de capitais que não se restringem ao econômico, quanto ao ponto verdadeiramente decisivo no que diz respeito às classes sociais: a forma velada como essas classes são produzidas e reproduzidas.

Utilizamos as considerações de Souza (2015) para refletirmos sobre as classes populares. Diferentemente das médias, sujeitas e sujeitos periféricos nascem em um contexto que os coloca, em muitos casos, em desvantagem com relação à competição social. A começar pela primeira forma de privilégio, a que se faz no ambiente doméstico, pois muitas crianças não têm a condição de socialização e afeto entre os familiares. A realidade de muitas delas condiz com uma família desestruturada<sup>43</sup>, seja pela ausência de familiares, como a figura paterna que abandonou a casa ou se envolveu com a criminalidade, seja pela figura materna que, muitas vezes, realiza jornada dupla de trabalho para conseguir oferecer o mínimo para o sustento dos filhos. Estes, por sua vez, começam a trabalhar desde criança para complementar a renda familiar.

Quando chegam às escolas, o próprio ambiente já os coloca em desvantagens por inúmeras situações comuns aos moradores dos territórios periféricos: escola distante de suas casas, subnutrição, cansaço por ter colaborado em casa ou com a complementação da renda familiar. Logo, a desvantagem é significativa, o que impossibilita muitas dessas pessoas a chegarem a empregos formais e, quando chegam, ocupam cargos subalternos.

Outro ponto que merece ser retomado é o fato de que as classes populares são formadas, em boa parte, por negras e negros. Como vimos desde o início deste trabalho, em um país onde o racismo é estrutural, a cor da pele também passa a ser um fator que impede muitos brasileiros de alcançar direitos comuns às classes médias e demais que possuem o capital econômico, político e social dentro dos padrões da competitividade social. Reduzida à “energia muscular”, os membros das classes populares servem aos das classes mais abastadas, possibilitando que estas tenham/comprem tempo para se preparar para a competição social.

---

<sup>43</sup> Entendemos família para além das relações binárias, jurídicas e sanguíneas. Neste contexto, uma família pode estar desestruturada por inúmeros problemas que atingem sujeitas e sujeitos periféricos.

Essa situação é evidenciada no texto *As Cidades Mutiladas*, de Milton Santos (1996/1997). Para o autor, sendo a cidadania um exercício de direitos, a classe média brasileira não quer ser cidadã, uma vez que prima pela manutenção de seus privilégios. E é esse fato que impede os outros brasileiros de terem direitos. Santos (1996/1997, p. 134) ressalta que esse é o motivo de, no Brasil, quase não haver cidadãos: “Há os que não querem ser cidadãos, que são as classes médias, e há os que não podem ser cidadãos, que são todos os demais, a começar pelos negros que são cidadãos”.

O presente processo da globalização acentua as desigualdades sociais, pois consagra os mais fortes e, pela mesma razão, naturaliza os racismos, os preconceitos e as discriminações. A desigualdade social, portanto, deve ser pensada para além das questões econômicas. Deve ser refletida, sobretudo, a partir daquilo que é considerado cultura, que integra poucos e exclui a maioria do povo brasileiro. Souza (2015, p. 234) conta que “o domínio permanente de classes sobre outras exige que as classes dominadas se vejam como ‘inferiores’, preguiçosas, menos capazes, menos inteligentes, menos éticas [...]”.

Ou seja, há a construção de uma identidade proscrita tão presente que pode fazer com que os próprios membros da classe se entendam dessa forma. O autor destaca que “se o dominado socialmente não se convence de sua inferioridade, não existe dominação social possível” (SOUZA, 2015, p. 234), pois passa a lutar para reverter esse quadro.

Essas situações são bastante presentes nos filmes selecionados para análise. Como veremos, em boa parte deles, há assuntos que evidenciam os problemas causados pelos privilégios de poucos, que garantem vantagens na competição social. Em *Aqui Favela*, por exemplo, o rapper Dre explica como não conseguiu alcançar os estudos, uma vez que teve que ajudar a mãe a cuidar da casa desde criança.

Em *Aqui favela e Favela no ar: o rap representa*, a preocupação com as crianças é bastante evidenciada, no sentido de elas terem exemplos positivos dentro dos territórios periféricos e não se envolverem com o tráfico de drogas ou outras formas de criminalidade. Em todos os filmes analisados para esta tese, a questão racial é muito tocada, seja por meio das falas dos atores sociais ou das letras de rap presentes nos documentários.

Como colocou Souza (2015), se o dominado não se convence do discurso dominante que o coloca em uma situação de inferioridade, há o movimento para buscar melhorias sociais. Entendemos que uma forma disso acontecer é a prática do hip hop, que, como apresentado no primeiro capítulo, busca promover a conscientização social de seu grupo e demais grupos sociais, além de realizar diversos programas nos territórios periféricos, os quais têm como intenção capacitar os jovens em diversos aspectos (de oficinas culturais e profissionalizantes a palestras sobre sociedade e outros temas relevantes).

Visto de modo geral o tempo/espço que atravessa os territórios apresentados nos filmes (Brasil, desigualdade social na primeira década do século XXI), aplicaremos os demais tópicos da nossa rede de observação fílmica, a partir dos dois documentários selecionados, para entender como ocorrem as relações entre documentaristas e atores sociais dentro desse contexto histórico/social.

## **5.2 Favela no ar: uma relação Eu-Isso com Tu-Aparência**

O documentário *Favela no Ar* teve sua produção iniciada em 2002 e foi lançado em 2007. Com direção de Treze Produções, Rosforth e Stocktow, trata-se de um filme cujo tema é o hip hop. A narrativa reúne mais de dez nomes de rappers e grupos de hip hop atuantes no Estado de São Paulo, região conhecida por possuir os principais nomes e o maior volume de produções relacionadas ao movimento.

*Como começa e como termina o filme?* O documentário inicia valorizando os discursos dos atores sociais, intercalando diversas falas que apresentam o significado e a intenção do movimento hip hop. Dexter é o primeiro a ser representado com a frase “o rap é chave, o rap é o único que reúne multidões para falar de consciência”; seguido de KL Jay, “é o poder da comunicação”; Sabotage, “o que eu acho é que o rap mostra a realidade da favela, mostra o dia a dia do subúrbio”; e Helião, “nós temos maior sede de passar uma mensagem, firmeza? De consciência, uma mensagem certa para o nosso povo”. A sequência então volta para Dexter, que finaliza a introdução do tema: “o sistema tem que ver e respeitar e entender que até no lixão uma flor pode nascer, morô?”. Então, ocorre o corte para a apresentação dos créditos.

As sequências seguintes estendem as falas dos atores sociais intercaladas, como se eles estivessem conversando entre si, mas em diferentes locais. Dexter é parceiro de música de Afro X, que está cumprindo regime semiaberto<sup>44</sup>. Ambos se encontraram na Casa de Detenção de São Paulo, conhecida popularmente como Carandiru, criando, então, o grupo 509 E, nome da cela dos rappers. O documentarista, então, explora a situação com mais atenção, uma vez que a casa de detenção ficou bastante conhecida após um massacre realizado pela Polícia Militar, no ano de 1992. Na ocasião, 111 detentos foram executados sob o argumento de rebelião. O complexo foi desativado em 2002 e parte dele demolido no mesmo ano. No filme, imagens de arquivo apresentam o complexo bem com sua demolição.

O documentarista apresenta as falas de Dexter intercaladas com as de Afro X. Eles comentam sobre como montaram o grupo e sua importância para a população carcerária e que vive nos territórios periféricos. Dexter diz que, principalmente as crianças, devem saber como funcionam as penitenciárias para que nunca queiram parar em uma. Com o uso de plano próximo, as falas do rapper discorrem sobre a história do rap no Brasil e a importância do movimento hip hop para a conscientização e valorização do povo negro.

As filmagens externas apresentam Dexter cantando para a câmera, no pátio do presídio. Afro X, por sua vez, aparece em externa, caminhando pelas ruas enquanto fala da importância da liberdade. Afro X, nessa parte do documentário, complementa o conteúdo exposto por Dexter e canta para a câmera, que utiliza linguagem que remete a videoclipe.

---

<sup>44</sup> De acordo com o Conselho Nacional de Justiça (CNJ), o regime semiaberto é a condenação que possibilita à pessoa o direito de trabalhar e fazer cursos fora da prisão durante o dia, mas deve retornar à penitenciária no período noturno.

**Imagem 1:** Afro X – Linguagem de videoclipe



Fonte: Captura de tela. *Favela no Ar* (2002-2007)

Na próxima sequência, KL Jay é apresentado chegando em sua loja. Já sentado, com uso de contra-*plongée*, o DJ fala sobre como descobriu o rap e a importância do movimento hip hop brasileiro. Enquanto fala também sobre a formação dos Racionais MC's, imagens de arquivo do DJ em show com o grupo são apresentadas.

Após essa sequência, o filme volta a apresentar Dexter e Afro X utilizando das mesmas técnicas: falas intercaladas e músicas enquanto os rappers cantam para a câmera com linguagem que lembra a de videoclipe. Essa sequência permanece nos dez primeiros minutos do documentário. A seguir, o filme utiliza a mesma linguagem, mas com o aumento significativo de atores sociais. Quando um rapper menciona outro, o documentarista dá continuidade à narrativa apresentando o segundo para complementar o primeiro, seja por meio de fala, canções ao vivo ou imagens de arquivo. O uso intercalado de diferentes vozes que convergem pode representar um discurso único sobre o movimento.

Os dez minutos finais do filme apresentam a Família RZO. Helião, líder do grupo, explica que RZO é um grupo e Família RZO é a junção de vários grupos de hip hop. Ele fala sobre a importância da humildade e união dos membros do movimento hip hop. Na sequência, KL Jay, Dexter, Helião, Afro X, Sabotage e Xix comentam sobre a importância do movimento e sua continuidade. Discorrem sobre os problemas do Brasil e como o hip hop pode ser uma saída para as crianças e

jovens dos territórios periféricos. Dexter chama a atenção para a desassistência do Estado perante tais espaços e apresenta o hip hop como chave para a conscientização. Sabotage, um dos nomes mais reconhecidos do movimento brasileiro, é apresentado na sequência falando sobre a importância de usar a música para a conscientização social.

Dexter volta falar sobre a importância do rap comparando o poder do rapper com o do traficante: “hoje em dia, não é mais o cara que tem o fuzil na mão, que tem a ponto 40 na mão e pá; é o cara que canta rap, então ele precisa tomar bastante cuidado com o que ele fala, porque tudo o que ele fala vira lei, mano”. Na sequência, Helião diz sobre como tem o poder de acalmar o público nos shows, até mesmo quando a situação está fora de controle. Então, aparecem imagens de Dexter se despedindo da equipe cinematográfica e se ouve, pela primeira vez, a voz do documentarista, “força, véio”. Corte. Sabotage fala que o rap tem sempre uma escolinha e canta com as crianças a música *Rap é compromisso*<sup>45</sup>.

KL Jay conta a importância de dizer que o rap foi a sua salvação. “Me salvou como ser humano, me fez conhecer a história da humanidade, do meu povo [...]. Me fez encarar o mundo assim como ele é, redondo e não reto. Me fez ter uma visão ampla, não uma visão só”. Corte. KL Jay aparece em plano geral em uma sala cheia de discos e equipamentos. Então, em plano detalhe, suas mãos são apresentadas tocando o instrumento eletrônico. Em primeiríssimo plano, olha para a câmera e se despede do público, “um abraço aí a todos, valeu, KL Jay, em nome do hip hop brasileiro, valeu, 4P”.

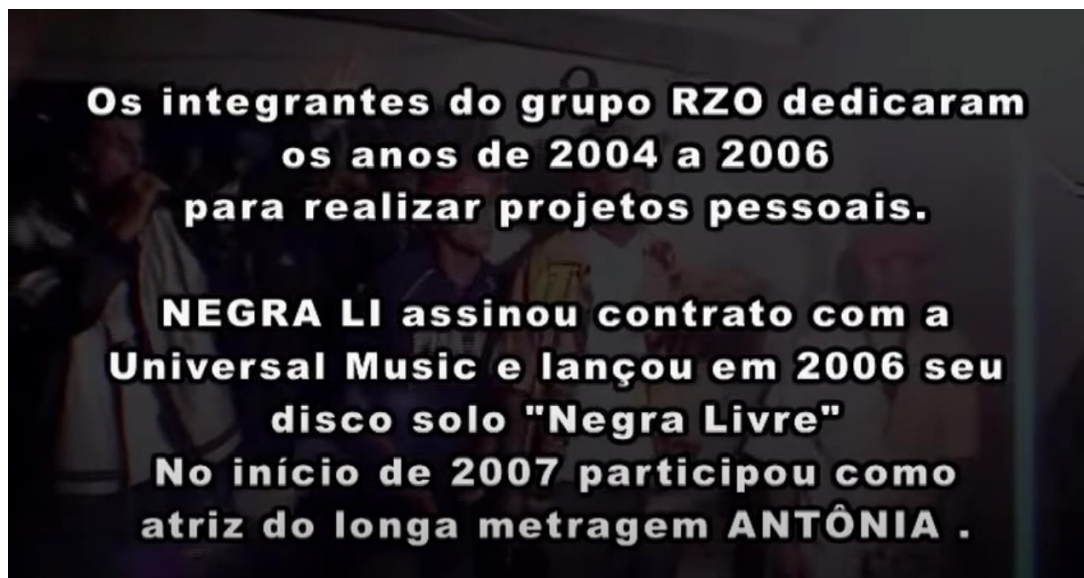
Em seguida, o documentário faz uso de telas com frases ao som do rap de Sabotage. Apresenta que as filmagens foram captadas em 2002, mas o filme finalizado em 2007. A segunda tela expõe a participação de Sabotage nos filmes *Carandiru* e o *Invasor*, e que o rapper foi assassinado em janeiro de 2003, com dois tiros pelas costas. A terceira, fala sobre a separação de Dexter e Afro-X e o trabalho solo dos dois. A quarta é sobre KL Jay e os seus projetos. A quinta, de XIS e seu trabalho como apresentador de um programa sobre cultura urbana, na TV

---

<sup>45</sup> Na canção, Sabotage fala sobre a vida de um traficante e como o crime não compensa. “[...] *Por aqui, só fizeram guerra toda hora / Acontecimentos vêm revela vida do crime não é pra ninguém / Nem quando houver desvantagem / Só ilude um personagem / É uma viagem / A minha parte, não vo fazer pela metade / Nunca é tarde / Sabotage, está é a vantagem / RAP de fato grita e diz / O RAP é compromisso não é viagem / Se pá fica esquisito aqui Sabotage / Favela do Canão ali na Zona Sul Sim, Brooklyn [...]*”.

brasileira<sup>46</sup>. A sexta tela apresenta a intenção de Helião e Sandrão em voltar com o grupo RZO. A sétima e última, sobre o contrato de Negra Li com a Universal Music, o lançamento de disco solo em 2006 e sua participação no filme *Antônia*<sup>47</sup>.

**Imagem 2:** Tela com informações sobre os atores sociais



Fonte: Captura de tela. *Favela no Ar* (2002-2007)

Ao observarmos o segundo tópico da rede de observação fílmica, pudemos identificar que, desde o início, o documentário apresenta certo didatismo com relação ao hip hop. O filme não foge ao tema, sendo que os demais assuntos são incluídos em consonância ao tema central. Inicia, portanto, falando sobre o que é o movimento e apresentando os atores sociais. Finaliza destacando a importância do hip hop e a sua continuidade, uma vez que é ressaltado como uma das chaves para resolver parte dos problemas enfrentados pelas sujeitas e sujeitos periféricos.

As telas com as frases ao final do filme indicam o cuidado do documentarista em apresentar os projetos e trabalhos dos atores sociais. A morte de Sabotage pode ser considerada um argumento dramático para a utilização dessa técnica, comum em filmes documentários que apresentam essas situações. No entanto, percebemos que o documentarista buscou trabalhar os demais atores de modo bastante positivo, ressaltando os seus trabalhos com o hip hop e fora dele, como a participação nos

<sup>46</sup> O documentário não se refere à qual emissora ou programa. De acordo com a biografia de XIS, em 2008, ele apresentou o programa *Hip Hop Mix* na Rede Mix FM de Rádio e Mix TV.

<sup>47</sup> ANTÔNIA. Direção: Tata Amaral. 2007, 1 DVD (1h30min).

filmes, programas de rádio e televisão, projetos *etc.*, o que revela a sua intenção de abordar a representatividade dos atores sociais em outras produções midiáticas.

Assim, de modo geral, ao analisarmos os dez primeiros minutos do filme e os dez que antecedem o seu final, é possível perceber o cuidado com o tema e a representação dos atores sociais que crescem durante a narrativa.

O cuidado com as representações sociais também é passível de ser observada na análise sobre o terceiro tópico da rede de observação fílmica, que trata sobre *qual a relação do documentarista com o filme*, e que abordaremos neste momento.

O documentarista é quase oculto na narrativa. Sua presença se faz a partir de imagens da equipe de produção na Penitenciária Nilton Silva. Na ocasião, parte da equipe aparece caminhando pelos corredores, junto com Dexter. Num outro momento, uma pessoa da produção aparece no reflexo da loja 4P, enquanto KL Jay é entrevistado. Ouve-se a voz do documentarista em apenas um momento de toda a narrativa, quando a equipe se despede de Dexter que volta para o interior da prisão. Na ocasião, é emitida a mensagem “força véio”, que pode indicar uma relação de proximidade com o ator social.

De modo geral, o documentarista não se coloca de maneira explícita. Sua intenção só é possível de ser identificada por meio das edições e tratamento dado aos atores sociais, situação que não é, necessariamente, identificada pelos espectadores. Então, entendemos sua presença como oculta, mas a narrativa é reveladora de sua intenção, sobretudo quando analisamos a partir do quarto tópico, que busca esclarecer *como as pessoas e suas individualidades são representadas*.

O uso das técnicas cinematográficas corrobora com o que identificamos até o momento. O plano próximo é utilizado enquanto os atores sociais falam para a câmera. O *contra-plongée* é bastante utilizado nas cenas de entrevistas e, especialmente, nas gravações dos rappers cantando para a câmera. Nessas situações, a linguagem cinematográfica muda, aproximando-se das técnicas utilizadas em videoclipes. Geralmente e em *contra-plongée*, os atores sociais são apresentados em movimentos, em ambientes externos, olhando e gesticulando para a câmera. A ação parece ter como intenção o uso do documentário como também uma ponte entre os rappers e os espectadores. Nessas cenas, os atores sociais não falam ao documentarista, mas diretamente ao público que assistirá ao documentário.

A mirada da câmera para os ambientes também pode ser significativa no que se refere ao cuidado do documentarista. Em cenas com uso de plano geral ou plano médio, os ambientes não são apresentados com um olhar curioso, sendo os espaços abordados de maneira secundária. Os atores sociais e as pessoas que interagem com eles são o motivo da mirada da câmera.

Quando na penitenciária, Dexter aparece sem algemas, ao lado de um funcionário enquanto fala para a câmera. Em outras cenas, está caminhando pelos corredores junto à equipe de filmagem, que também apresenta como recorte o seu bom relacionamento com a segurança e demais funcionários do local. Algumas outras cenas abordam a comunidade carcerária de maneira distante das imagens frequentemente apresentada pelas narrativas midiáticas dominantes. Nelas, os detentos são representados interagindo, brincando, acariciando um gato. Enquanto isso, Dexter fala sobre a importância da força interior para se recuperar e mostrar para os demais que é diferente. Apesar de Dexter estar preso, suas mensagens buscam apresentar que a vida criminosa não vale a pena<sup>48</sup>.

As narrativas oferecidas pelos atores sociais complementam as imagens captadas pela câmera e as de arquivo, frequentemente utilizadas pelo documentarista. O uso de efeitos também é comum na apresentação de cada ator social que tem destaque (Imagem 10), ou seja, a narrativa mediática nos aponta para uma relação de respeito e admiração do documentarista pelos atores sociais, o que pode ser melhor observado ao longo de nossa análise.

---

<sup>48</sup> “[...] Obrigado Deus, por me guiar / Somente eu tenho força para lutar / Cadeia, rapá, cômodo do inferno / Seja no outono, no inverno / Sem anistia, todo dia é foda / Cadeia, aí maluco, to fora [...]”.

**Imagem 3** – Tela de apresentação de cada ator social



Fonte: Captura de tela de *Favela no Ar* (2002-2007).

Algumas cenas são filmadas em locais que contêm grafite, elemento do movimento hip hop. O grupo RZO é apresentado em uma espécie de garagem, ensaiando. Depois, voltam a aparecer em um ambiente externo, com paisagem de natureza, quando falam da importância da união no movimento. Estúdios de gravação são também representados nas abordagens de Helião, por exemplo.

As cenas mais representativas dos territórios periféricos ocorrem com Sabotage. O rapper comenta sobre a vida no Morro do Piolho e sua relação com a comunidade. As sequências apresentam o rapper interagindo com os moradores e, principalmente, com as crianças, ocasiões em que canta a canção *Rap é compromisso*, evidenciando a sua intenção com o rap (Imagem 4). Em diversas falas, Sabotage conta sobre a importância da figura do rapper na comunidade, como exemplo positivo para as crianças. Elas cantam, brincam. Há uma cena em que um veículo escolar passa e as crianças acenam entusiasmadas para Sabotage.

**Imagem 4** – Sabotage e Afro X interagem nos territórios periféricos



Fonte: Captura de tela de *Favela no Ar* (2007).

Assim, o filme transita entre a penitenciária, territórios periféricos, estúdios de gravação, ruas e shows. A narrativa não apresenta hierarquia entre os atores sociais, pelo contrário, destaca trechos de falas que remetem à admiração dos rappers pelos colegas. Inclusive é possível perceber que o documentarista buscou ao máximo incluir todas as pessoas citadas pelos rappers.

Portanto, os atores sociais e suas individualidades são tratados de maneira respeitosa, o que é também refletido nas falas dos atores sociais, selecionadas pelo documentarista. O filme discorre sobre a importância e o respeito dos membros do movimento, uns com os outros. Assim, os atores sociais são representados de maneira positiva, como líderes-comunicadores de seus territórios ou grupo social.

No entanto, não poderíamos deixar de citar que notamos a ausência de representação feminina na obra. Dos doze rappers, há apenas uma mulher, a Negra Li. Ela pouco fala, sendo as frases interrompidas para dar lugar às cenas em que canta. Negra Li aparece junto com a Família RZO, ou seja, provavelmente não foi selecionada previamente pelo documentarista. Outras duas jovens aparecem como figurantes na cena em que XIS canta para a câmera, com linguagem próxima à de videoclipe. Inclusive há o agradecimento pela participação das jovens na filmagem.

As demais mulheres aparecem nos territórios periféricos em tomadas rápidas, observando as gravações<sup>49</sup>.

A partir dessas colocações, apresentaremos o próximo tópico da rede de observação fílmica: *Em torno do que a narrativa do filme gira?*

A narrativa se dá a partir da história do movimento hip hop e sua produção, com diversas vozes da experiência. Temas comuns nas narrativas midiáticas, tais como violência e miséria, são pouco explorados, exceto quando incluídos nas canções de resistência apresentadas pelos atores sociais ou falas pontuais quando se referem a importância do movimento para combater a criminalidade. Em suma, a ênfase do documentário é na produção cultural e sua importância para os territórios periféricos, além de apresentar a boa relação entre os rappers e demais personagens que surgem durante a narrativa. Portanto, é possível detectar a intenção do filme em expor um conteúdo didático sobre o significado e o cenário do movimento hip hop paulista.

Com essas considerações, podemos entender que *o documentário solicita do espectador* (próximo tópico) ações como empatia e conhecimento sobre o assunto. Todos os atores sociais são apresentados como pessoas potenciais, que possuem conteúdos significativos para passar ao público. No entanto, a narrativa não exige muita reflexão do espectador, uma vez que o seu discurso caminha para a mesma direção: o hip hop é apresentado como um movimento de resistência essencial para os territórios periféricos.

Assim, *o ponto de vista do documentarista* é o de alguém que conhece o assunto e buscou com a sua produção oferecer um material didático para um público geral que, muito provavelmente, ele julgou não conhecer o tema. O didatismo pode indicar que ele tentou se comunicar com um público formado por seu próprio grupo social ou demais grupos que buscou atingir.

---

<sup>49</sup> Gostaríamos de sinalizar que a ausência ou pouca presença de mulheres foi significativa em todos os filmes analisados durante a realização desta tese. Quando aparecem, são abordadas diferentemente dos homens, sem a exploração de suas potencialidades enquanto líderes-comunicadoras de seus grupos e territórios. Incluímos essas considerações porque a própria academia apresenta pouco conteúdo relacionado às questões femininas – o que vem mudando mais recentemente. A autora desta tese caiu na mesma lacuna ao produzir sua dissertação de mestrado, defendida no ano de 2010, e nos artigos publicados ao longo dos anos. As referências da época apontavam apenas para as produções masculinas, é fato, mas a dificuldade de enxergar a lacuna no que se refere à representação e produções femininas é um problema a ser superado pelos cientistas. Nos anos de 2019 e 2020, portanto, dedicamo-nos a produzir artigos que abordam o universo feminino no movimento hip hop, incluindo análises sobre a representação da mulher nos documentários nacionais (POSTALI, 2020).

Com relação a sua postura na narrativa, ainda que ele aborde o assunto e os atores sociais com respeito e admiração, e apareça nas imagens captadas na penitenciária, ele se oculta quase que totalmente da narrativa. Ao emprestar o seu conhecimento sobre a produção fílmica e dar a voz somente aos atores sociais, o documentarista assume o papel de *Isso*, resultando na relação *Eu-Isso com Tu-Aparência*. Isso porque o filme é discursivo, uma vez que reflete apenas o ponto de vista dos atores sociais, que se tornam *Aparência*. O tema é apresentado de forma fechada, sem que provoque diretamente a reflexão dos espectadores a partir de diferentes situações ou pontos de vista.

Com *Favela no Ar* também se torna possível refletir a relação *Eu-Aparência com Tu-Aparência*, uma vez que o documentarista é oculto em quase toda a narrativa e o resultado é revelador de um discurso fechado. No entanto, alguns detalhes como o uso do pronome “nós” pelos atores sociais para se referirem aos membros do movimento hip hop e a postura de todos frente à câmera, como se estivessem explicando para alguém que realmente não sabe o que é o hip hop, indicam que o documentarista é alguém fora do contexto dos atores sociais.

Posto assim, *Favela no Ar* indica a interação tripolar *eu falo deles para você (sob a visão deles)*, pois o documentarista se revela como alguém fora do grupo representado em seu filme, mas que possui certo conhecimento e respeito sobre o tema. Ao trabalhar a narrativa com didatismo, ele busca alcançar um público que aceite o seu ponto de vista, assumindo a intenção do autor-modelo que fala para o leitor-modelo de primeiro nível e, eventualmente, de segundo nível.

### **5.3 *Aqui favela*: o rap representa: uma relação *Eu com Tu***

Dirigido por Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, *Aqui Favela: o rap representa* (2003) transita entre cidades dos Estados de São Paulo e Minas Gerais abordando o hip hop através de vários membros do movimento. As gravações ocorrem em diferentes locais, incluindo territórios periféricos, casas dos atores sociais, casas de shows, festas, entre outros espaços ocupados pelos atores. O conjunto de membros do movimento hip hop selecionado para falar sobre o assunto é formado por personagens desconhecidos fora de seus ambientes e artistas reconhecidos

nacional e internacionalmente, inclusive há imagens do estadunidense Áfrika Bambaataa, criador do hip hop, captadas durante um show no Brasil. Percebemos que os documentaristas buscaram destacar a voz de diferentes personagens que tecem suas visões sobre o tema e outros assuntos que envolvem os territórios periféricos. A partir dessa breve apresentação, daremos início às considerações a partir da rede de observação fílmica.

*Como começa e como termina o filme?* O filme começa com os documentaristas batendo à porta de uma residência. A casa é simples e, ao serem atendidos, ouvem-se as vozes dos documentaristas e um ator social se cumprimentando. A sequência seguinte apresenta telas pretas com descrições sobre recursos arrecadados para o filme e outras informações de produção. Enquanto as telas aparecem, ouve-se em som *off* a voz de um jovem que explica como é viver em um bairro periférico de Itapevi, cidade que integra o mapa das regiões mais violentas do Estado de São Paulo: “se você deixar falha, se der motivo, você vai receber coisa ruim. Mas se você correr pelo certo, andar lado a lado com a rapaziada, você vai ver que Itapevi tem vários talentos que nem eu. Eu sou um talento, se eu não falar, quem vai falar por mim?”.

Após a exibição das telas, os documentaristas acompanham um jovem que logo se revela o dono da voz *off* exibida anteriormente. Alexandre entra correndo na casa, beija a mãe e pede bênção. A mãe questiona onde o rapaz estava e ele explica que ensaiava e preparava os equipamentos para o show e estava atrasado para arrumar as coisas. Corte. Tela com efeitos e imagens de pessoas dançando *break* para apresentação do título do filme.

A sequência que segue apresenta o quarto de Alexandre, que se prepara para a apresentação. Enquanto o DJ conta sobre um evento promovido pelo movimento e a quantidade arrecadada de alimentos para a caridade, a mirada da câmera está nos elementos dispostos nas paredes que revelam cartazes de shows de rap e outros recortes relacionados ao movimento hip hop.

A sequência seguinte é externa, à noite e os documentaristas acompanham Alexandre. O clima parece amigável entre as pessoas. Alexandre comenta sobre a abordagem anterior da equipe de filmagem, apresentada no início do filme, e sua pressa para preparar o material para o show. Em plano médio, o rapaz começa a

repetir o ocorrido e, então, ouve-se a voz da diretora Júnia que, rindo, expressa: “ai, ai, Alexandre”. Então ele diz “vamos fazer?” e ela responde positivamente.

No quarto de Alexandre, ele coloca uma música de Thaíde enquanto se arruma para a apresentação. Na saída, beija uma criança e se despede da mãe carinhosamente, avisando que voltará na madrugada. Em plano conjunto, a cena apresenta a mãe e acompanha a saída e a chegada de Alexandre em uma possível festa do bairro. Planos-detelhe apresentam a mesa de som do DJ e caixas de som.

A sequência seguinte é externa e noturna, um novo ator social surge, o rapper Dre, amigo de Alexandre. Os documentaristas o acompanham até a sua casa. O rapper conta que o pai morreu na cadeia enquanto a câmera mostra taças indicando conquistas. Dre comenta sobre a luta da mãe para criá-lo e que o seu padrasto se encontra preso. Continua:

no mundo da gente está difícil, serviço está difícil, emprego está difícil. Não tem oportunidade para trabalhar. Você tem a maior força de vontade para dar um trampo e os caras não deixam... só porque você não tem um estudo. Eu não tenho estudo porque parei de estudar para ajudar a minha família.

O rapper então chama alguém para ser filmado, “vem aqui, mano!”. A pessoa não atende, então a câmera, em movimento, olha para o local e apresenta uma mulher com quatro crianças que acompanham a gravação. Corte.

Os dez primeiros minutos de *Aqui Favela* são reveladores da intenção do documentário. Ele oferece como tema principal o hip hop ao mesmo tempo em que aborda as questões sociais de seus atores a partir de suas vozes.

Alexandre é apresentado como um jovem bastante integrado à família e aos colegas. É uma figura essencial que sustenta a ideia do hip hop como ferramenta de transformação social. A representação da relação do ator com a sua família é fundamental para apresentar o rapper como uma pessoa comum e engajada com os problemas locais.

A representação de Dre também é significativa nos primeiros minutos do filme. Ao revelar os seus problemas, especialmente a ausência da figura paterna, seu motivo e a dificuldade de conseguir um emprego por não ter estudado para ajudar a mãe, apresenta a realidade de inúmeras sujeitas e sujeitos periféricos. Ao selecionar esses atores sociais, o documentário introduz a intenção do filme: é sobre

hip hop e sua importância enquanto ferramenta de comunicação e transformação social.

Os dez minutos finais do filme se iniciam com plano geral, apresentando a equipe de filmagem, incluindo Júnia, junto a Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's, dirigindo-se a um local com grafite (Imagem 5). No local, Mano Brown é apresentado em plano próximo penteando os cabelos. Ao fundo, há um grafite de um homem negro com cabelo *black power*, mesmo penteado do rapper. Em plano americano, enquanto fala, Mano Brown é apresentado sem camisa, segurando o pente.

**Imagem 5** – Equipe caminha com Mano Brown



Fonte: Captura de tela de *Aqui Favela: o rap representa* (2003).

O rapper fala sobre o crescimento do rap e como ele deve ser pensado de forma mais livre. Critica as pessoas que responsabilizam os membros do movimento hip hop no sentido de que eles devem produzir sempre pensando na responsabilidade social com a comunidade. Ele fala sobre a cobrança oriunda de outros grupos sociais que, de alguma forma, intimida os jovens a produzirem rap. “É isso, por que que muitos grupos de rap não conseguem aparecer na cena? Porque entra com o quilo! Canta rap? Esse quilo é seu, pode levar”.

Mano Brown continua sua fala expondo os problemas das sujeitas e sujeitos periféricos e a importância do rap para essas pessoas:

O favelado por si só já está em crise. Já é um universo em crise, é um cara em crise. Ele não abraça nada de graça. Ele já tomou porrada a vida toda, já vem descendente de gente que foi enganada [...]. Ele não abraça qualquer ideia, ele só vai acreditar se ele ver um cara igual a ele, que veio da mesma origem dele, que tá falando um barato que ele sabe que é verdade, ele vai acreditar.

O rapper também critica quem produz rap e não é periférico, chamando a atenção do rap como uma cultura específica do grupo negro:

[...] quem pode fazer rap é preto de favela, outros não podem. Quem tem que fazer é quem não teve escolha. Quem tem vai cuidar da padaria do pai e cursar direito. [...] porque quando começou ninguém queria ser, hoje em dia é roqueiro querendo cantar rap, é não sei quem e pá. [...]. Agora, preto brasileiro ninguém quer ser. Eles podem escolher o que quer ser ou não ser, agora, os que mora aqui não tem escolha, já era. Entendeu?

Na sequência, Mano Brown aparece com um grupo de homens. Um deles está com uma camiseta estampada Martin Luther King. A câmera está posicionada do outro lado da rua, como alguém que observa a interação entre eles. Ouve-se a voz de Brown que conta ter ouvido que a história da África não foi escrita, mas contada oralmente, de geração para geração. E termina questionando se isso pode ser verdade. Corte.

Um indivíduo branco, não identificado, aparece contando discos em uma sala cheia deles. Ele diz:

Vamos fazer a contabilidade aqui, mais ou menos. Em cinquenta produtos, você está envolvendo a mão de obra de duzentas e cinquenta pessoas [...]. Você tem duzentos e cinquenta soldados militando em nome da paz. Você entende?

Militando em nome de uma construção de mundo melhor, mostrando o poder que o disco tem de comunicação. Então, veja bem, o rap deveria prestar bastante atenção na importância que é fazer um disco. Independente do resultado financeiro, porque ele está fazendo história. Na verdade, o livro da periferia é o disco.

A periferia trabalha muito, não tem tempo de ficar altas horas se dedicando à leitura, o leitor tem uma carga horária muito grande. Então, acho que a música é um elemento colaborador, entendeu? Para ampliação do poder de raciocínio da comunidade. É o livro sonoro da humanidade. Então, você pode ter bons e maus livros. Aqui no Brasil, dentro do movimento hip hop, a gente opta por fazer bons livros, de música, de mensagem [...]. É o livro do povo. Não é um livro, né? Mas é o livro do povo. O livro que passa mensagem oral.

Após essa fala, ouve-se a voz de Júnia concordando com o ator social: “é escrito pelo povo, né?”. E, então, ele continua a sua fala enquanto, na tela, surgem imagens de plano conjunto com crianças correndo por um território periférico. Das crianças, a câmera abre para um plano geral sobre a paisagem do local, apresentando uma infinidade de casas. O mesmo homem das falas anteriores segue:

Sim, escrito pelo povo, quer mais democrático do que ele tem? Escrito pelo povo, os poetas do povo. Então, a favela é mais do que isso. A favela é o lugar ruim de morar, a periferia, o gueto, não importa. É a quebrada. Então, na realidade, é muito mais do que um lugar ruim, feio de morar.... É lindo, a arquitetura é bonita. O governo vai lá, às vezes, e eu fico pensando assim... como os caras são folgados pra caramba... O cara faz o barraquinho dele lá, ele gosta, às vezes mete uma banheira lá pra tirar uma onda com a veia dele. Aí o cara demora vinte anos construindo o banguê pra ficar do jeito dele. Então, a favela é um bairro em construção, em constante transformação. Aí o cara vai lá e passa o trator em cima do barraco que o cara está construindo, é muito desacato, o Governo o Estado, os cara, óia, mano, o domínio é uma parada onde o desacato é muito grande.

Ao final dessa sequência, a narrativa volta para o bairro de Alexandre, apresentado no início do documentário. Na ocasião, os documentaristas caminham pelas ruas com o grupo de Alexandre, que canta rap com o acompanhamento de *beat box*, percussão vocal utilizada pelo movimento hip hop. Após essas imagens, os créditos do filme sobem na tela, chegando ao seu fim.

Com essas observações, percebemos que o final complementa o início do documentário. Nos primeiros minutos de filme, temos rappers que são desconhecidos fora de seus ambientes, ao passo que, no final, temos um dos rappers mais reconhecidos no movimento hip hop brasileiro. No início, são apresentados jovens que falam sobre a importância do movimento e apresentam sua dedicação à comunidade por meio de iniciativas promovidas pelo hip hop. Ao final, temos o pioneiro Mano Brown criticando o peso atribuído às novas gerações pela exigência de que o movimento tenha um tema específico e gere melhorias para a comunidade.

No entanto, ambas as partes revelam a importância do movimento para a vida daqueles que estão envolvidos com o hip hop. Mano Brown, assim como Dre, chama a atenção para os problemas dos moradores dos territórios periféricos, no sentido de não terem acesso, sobretudo, ao mercado de trabalho. Dre fala sobre a dificuldade de conseguir um emprego sem ter estudo, já que o abandonou para

ajudar sua família desde criança. Mano Brown frisa que a pessoa periférica é um ser em crise e, portanto, a produção de hip hop deve ser reservada para aqueles que não têm escolhas, “que desde os seus ancestrais são explorados”.

É importante destacar que os problemas enfrentados pelos atores sociais estão, de alguma forma, envolvidos com o hip hop. Eles apresentam situações que esclarecem e justificam a importância do movimento, ou seja, não são problemas selecionados apenas para incrementar o conteúdo dramático da obra.

Os recortes apresentados no início e no final do filme apontam para a conclusão de que o hip hop é uma produção cultural significativa para os territórios periféricos, no sentido de poder gerar renda para os seus produtores, promover a identidade cultural e servir como instrumento de comunicação para as pessoas que habitam tais espaços. Isso fica evidente na escolha dos documentaristas em apresentar a fala do indivíduo que, além de contabilizar os discos e a mão de obra gerada na produção deles, reflete sobre a importância deles como instrumentos e suporte de armazenamento e distribuição da comunicação dessas pessoas, ao que Júnia concorda. Por esse motivo, decidimos incluir no trabalho as falas desse sujeito que, não identificado no conteúdo, foi significativo para a conclusão da narrativa. Também fica evidente a intenção de provocar a reflexão do espectador, a partir da fala de Mano Brown, sobre os membros do movimento serem constantemente cobrados por ações sociais, situação que inibe muitos jovens a produzir cultura.

Com relação ao terceiro tópico da rede de observação fílmica – *qual a relação imagética do documentarista com o filme* – parece haver mais exposição do realizador como também ator social de sua obra. Os documentaristas aparecem caminhando com diferentes atores sociais, interagindo com eles descontraidamente (Imagem 6). A inclusão dessas imagens pode demonstrar que houve uma relação mais efetiva entre as partes, uma vez que não só encontraram os atores sociais em seus locais, mas participaram com eles de diferentes situações.

**Imagem 6**– Júnia caminha com membros do hip hop



Fonte: Captura de tela de *Aqui Favela: o rap representa* (2003).

É possível também ouvir a voz de Júnia em diversas situações ao interagir com os atores sociais. Ouve-se cumprimentos logo na primeira cena do filme. A edição contempla as situações de chegada aos locais, com os atores sociais convidando os documentaristas para entrar em suas casas ou outros locais. Alexandre diz empolgado: “vamos?”, Júnia responde: “vamos”. O rapper Elemento convida a equipe para entrar na casa, “venha cá, venha cá, essas são minhas irmãs, está faltando mais ainda, é que saíam com minha mãe”. As expressões da documentarista em som fora de campo, muitas vezes, indicam relação de afeto, como quando, logo no início do filme, ela responde a Alexandre rindo. Outro ponto ocorre ao final do filme quando concorda com o sujeito dizendo que o rap “é escrito pelo povo, né?”.

Apesar de os documentaristas aparecerem pouco em toda a narrativa, suas ações apontam para uma relação de mais proximidade com os atores sociais quando comparada às relações nos demais filmes analisados. Os recortes selecionados na edição parecem ter a intenção de chamar a atenção do espectador para a presença dos documentaristas, que chegam, cumprimentam, são convidados a entrar e apresentam os assuntos com mais profundidade, o que é resultado de

uma relação dialógica, ou seja, de um *encontro*. Desse modo, podemos considerar que, principalmente Júnia, ainda que oculta em boa parte da obra, faz-se presente em trechos significativos que podem ter como intenção lembrar os espectadores de que o que eles recebem é resultado de relações dialógicas. Ou seja, podemos considerar que os documentaristas se colocam como também atores sociais de sua obra quando indicam explicitamente as suas presenças na narrativa.

Com relação à *representação das pessoas e suas individualidades*, é possível perceber o cuidado em destacar os atores sociais e outros elementos que contribuem para a sua representação, sem fugir ao tema. Quando os atores falam, a mirada da câmera se dá, na maioria das vezes, em plano próximo. O uso de plano conjunto ocorre quando as cenas abordam as pessoas andando pelas ruas, parques ou shows, e plano detalhe para destacar elementos ou ações que contribuem para a construção narrativa, sempre com foco no tema hip hop. Quando os DJs tocam, o destaque está nas mãos, quando os rappers cantam, em suas expressões. Quando nas casas dos atores sociais, a câmera desvia o olhar para elementos que colaboram para o discurso deles. Nos quartos de Alexandre e Thaíde, por exemplo, são apresentados instrumentos e colagens com temas musicais.

Outro ponto que merece ser destacado é a relação de respeito de muitos atores sociais com suas famílias. Alexandre apresenta a irmã e a mãe de modo carinhoso e respeitoso, do mesmo modo que Dre. Enquanto Jorge fala sobre como o rap o salvou das drogas, sua mãe comenta sobre sua fuga e regaste nas ruas. Nino, do grupo Interferência, aparece rodeado pelo grupo e com uma bebê no colo. Apresenta bastante afeto e fala sobre seu desejo de a filha se envolver com o movimento hip hop, e não com a criminalidade. Fala sobre sua vontade de crescer no movimento para poder dar oportunidade para a filha. Enquanto isso, um membro do grupo canta um rap sobre a dor de um filho ver o pai partir.

O rapper Elemento apresenta suas irmãs e diz que sua mãe saiu com as outras; Renegado, em sua casa, coloca jazz para ouvir e se escuta a voz de uma senhora perguntando se o som é jazz. Ele responde contente, dizendo que “jazz é da hora”. Os documentaristas acompanham outro ator social não identificado. Ao entrar na sua casa, duas crianças questionam se “aquilo é uma câmera, essa aqui é a casa dos artistas? Tá cheia de câmera!”. Outras situações também revelam a relação dos atores sociais com suas famílias, o que parece ser uma das intenções

da narrativa. Ao incluir no documentário as cenas em que os atores sociais convidam os documentaristas para entrar em suas casas, o filme apresenta o respeito pelo *Outro*, que convida para a sua intimidade e está disposto a interagir.

Todos os atores sociais, sejam os rappers pouco conhecidos no cenário nacional ou os mais destacados, como Mano Brown e Thaíde, são apresentados de maneira igual, como agentes transformadores de seus territórios. Essa representação nos indica que não há hierarquia destacada ou construída pela narrativa, pois todos possuem a mesma relevância para a construção do conteúdo. Os atores sociais, portanto, são tratados de maneira respeitosa e suas individualidades apresentadas de forma que contribuem para a construção de suas personalidades.

Não poderíamos deixar de destacar que o documentário apresenta duas rappers importantes para o movimento brasileiro. Lady Rap e Sharylaine, pioneiras no hip hop, falam sobre questões de gênero no movimento. Criticam o fato de os rappers lutarem contra o racismo, mas praticarem a discriminação de gênero no ambiente, uma vez que, desde o início, enfrentam situações machistas dos colegas e do público. Os depoimentos das rappers apresentam a importância da produção feminina, pois tocam em questões específicas das sujeitas periféricas.

Outro ponto que merece ser destacado nesse documentário é a escolha de incluir a presença de outras mulheres na narrativa, além das rappers. Mães e irmãs são figuras bastante presentes e importantes na vida dos rappers, tratamento incomum nos filmes que abordam o tema, pois são, em maioria, discursos de homens rappers e narrativas fechadas neles. Geralmente, há pouca ou nenhuma representação feminina significativa.

A *narrativa gira em torno* do movimento hip hop e traz discussões que, muitas vezes, entram em conflito, podendo provocar a reflexão dos espectadores. O hip hop é apresentado como ferramenta de comunicação e transformação social ao mesmo tempo em que é problematizado no que se refere ao compromisso social. Essa situação fica evidente na fala de Mano Brown ao se referir à cobrança de que o movimento tenha sempre que visar melhorar a vida nas comunidades.

A violência aparece de maneira sutil em falas que expressam as experiências dos atores sociais nos territórios periféricos. No entanto, todas remetem à intenção de mudança e combate à criminalidade, sobretudo por meio da manifestação

cultural. As relações sociais são apresentadas a partir de interações com afeto entre familiares, colegas do movimento e documentaristas. A produção cultural é evidenciada, sendo bastante explorada em toda a narrativa que envolve diferentes sujeitas e sujeitos do cenário hip hop. Posto assim, o documentário parece buscar evidenciar o hip hop e os assuntos que permeiam o movimento. Uma das falas mais significativas do filme que expressa essa construção é proferida por Thaíde:

O que a gente está conversando aqui hoje é o que é dito nas músicas, nos shows, é o que é debatido entre as pessoas que entram em contato direto com o hip hop. Então, o papo que a gente está tendo aqui agora é para o documentário, para as pessoas que vão assistir o documentário, mas é um papo corriqueiro entre as pessoas que convivem com o hip hop, porque é uma preocupação e não é uma questão que a gente vai resolver da noite para o dia. A gente não está aqui para salvar a pátria, porque nós não somos salvadores. Nós estamos aqui para dizer que está acontecendo as coisas e que a gente não pode esquecer que está acontecendo, pois vai continuar acontecendo e vai piorar se a gente continuar com os ouvidos tapados, com os olhos fechados e com a boca calada. Entendeu?

A fala de Thaíde pode representar a intenção do filme, uma vez que expõe a finalidade do movimento hip hop, incluindo o próprio documentário como instrumento para o diálogo. Portanto, é possível detectar que os documentaristas intencionam provocar, sobretudo, a reflexão e a empatia dos espectadores que recebem inúmeros textos e olhares sobre o hip hop a partir de diferentes agentes. Os documentaristas até acompanham um grupo de rappers em uma reunião com o prefeito de Jandira (SP) para a promoção do hip hop local. Depois ouve os rappers e DJs, que comentam sobre a dificuldade do reconhecimento da manifestação cultural mesmo quando ela intenciona a arrecadação de recursos para a comunidade.

Os atores sociais que contam os seus problemas, comuns às sujeitas e sujeitos periféricos, não são destacados a partir deles, mas do discurso da superação, envolvimento com a produção cultural e intenção de transformação social. Desse modo, são abordados como indivíduos com conteúdos significativos para provocar reflexões na sua comunidade e, como coloca Thaíde, em outros públicos. Ou seja, são representados como líderes-comunicadores. Posto assim, o documentário parece solicitar do espectador a empatia, que pode resultar na alteridade, pois o espectador é convidado a observar pessoas comuns buscando soluções para os seus problemas. Essa abordagem pode fazer com que o espectador reflita sobre o seu próprio local social a partir do *Outro*.

Ao selecionar essas abordagens, torna-se possível detectar que os documentaristas, especialmente Júnia, assumiu a postura *Eu com Tu*. A intenção de se mostrar presente na obra é evidente em diversos trechos do filme, bem como a forma com que os atores sociais se dirigem a ela, com respeito e proximidade. A documentarista, portanto, revela-se como pessoa, pois se dirige ao *Outro* e às coisas do mundo com respeito, extraindo dele conteúdos fundamentais para a sua percepção sobre o mundo.

Apesar de não aparecer de modo tão explícito, uma vez que não surge em imagem ao dialogar com os atores sociais, o conteúdo geral do documentário aponta para resultados de relações que possivelmente chegaram ao *encontro*, ou seja, atingiram a *ética dialógica*. Por outro lado, quando consideramos a relação tripolar, a documentarista aponta para *eu falo deles para vocês*, uma vez que, apesar de se mostrar presente na obra, ela não se apresenta nos diálogos, como propomos com o *documentário de ética dialógica*. Por isso, consideramos como uma relação *Eu com Tu*, sem o termo *Ser*.

Posto assim, a documentarista é o autor modelo que intenciona atingir leitores-modelo de segundo nível, uma vez que a narrativa os convida para refletir sobre o tema abordado.

#### **5.4 Uma leitura sobre a relação Eu-Ser com Tu**

A partir dos filmes analisados, apresentaremos situações que possam contribuir para a reflexão sobre o que estamos chamando de *documentário de ética dialógica*. Para tanto, selecionaremos trechos de filmes que apontam para os três pilares fundamentais do *documentário de ética dialógica*, sendo eles: (a) conhecimento prévio; (b) encontro dialógico; e (c) interação tripolar contemplativa.

Como apresentamos anteriormente, o conhecimento prévio se refere à preparação do documentarista sobre o tema que abordará. Para tanto, ele deve buscar, por meio de pesquisa exploratória, conhecer melhor o tema e os assuntos que perpassam os locais e grupos que representará. Neste momento, é importante questionar suas próprias crenças sobre o tema. Como colocamos anteriormente, isso ocorre a partir de uma hipótese em busca de respostas, e não de conteúdos que corroborem sua visão de mundo.

*Aqui Favela: o rap representa* bem como *Favela no Ar* indicam haver conhecimento prévio. Neles, os documentaristas parecem dominar os assuntos que escolheram ou foram designados a abordar, pois as narrativas envolvem o hip hop ao mesmo tempo em que apresentam os problemas tocados pelo movimento, que busca através da produção cultural resolver ou a eles resistir.

As narrativas desses filmes parecem contemplar as situações dos territórios periféricos que levam líderes-comunicadores, sejam praticantes da música, dança, grafite *etc.*, a assumirem uma postura ativa na resolução de parte dos problemas locais. Assim, rappers e demais membros do movimento são apresentados como agentes transformadores de seus territórios. Cabe ressaltar que Júnia, diretora de *Aqui favela*, é antropóloga, o que pode justificar o seu conhecimento sobre o tema ou tratamento mais cuidadoso para com os atores sociais.

O encontro dialógico tem como intenção o estabelecimento de uma relação responsável, de confiança e reciprocidade, resultando na relação *Eu com Tu*. Defendemos que, para que essa relação se estabeleça, é necessário o encontro prévio entre documentarista e atores sociais. Esse encontro deve explicitar para as partes o objetivo do filme e esclarecer a importância do papel de cada pessoa na construção da narrativa.

Essa primeira colocação parece existir no filme *Aqui Favela*, uma vez que todos os atores sociais, incluindo os secundários, como membros de algumas famílias, parecem estar à vontade com a presença dos documentaristas em seus ambientes. Alguns familiares participam do conteúdo acrescentando comentários sobre o ator social em evidência em uma situação que parece não ter sido combinada. O espectador caminha com Júnia e sua equipe pelas ruas dos territórios periféricos, acessando as casas, famílias e cotidiano dos atores sociais, o que evidencia o propósito do filme: o rap como representação desses espaços.

Os atores sociais falam sobre os temas que permeiam a desigualdade social, mas de forma construtiva, apresentando suas situações e possíveis soluções para superar os problemas. Isso aponta um tratamento que apresenta as sujeitas e sujeitos de modo ativo e responsável, o que só pode ser resultado de um encontro dialógico.

Quando pensamos a partir de *Favela no Ar*, não conseguimos identificar diretamente a proximidade entre documentarista e atores sociais, mas é possível

detectar uma relação de respeito. A maior parte dos atores fala a partir de seus ambientes e aproveita a narrativa audiovisual para apresentar os seus trabalhos, produzindo uma espécie de videoclipe. O documentarista, portanto, oculta o encontro dialógico, oferecendo o seu trabalho para os atores sociais explorarem o máximo da produção audiovisual. Tal dinâmica, muito provavelmente, parte de um encontro prévio no qual se combina com os atores aquilo que eles falarão e apresentarão, pois segue um roteiro de produção.

No entanto, o encontro dialógico não fica tão evidente como no filme *Aqui Favela*, que apresenta mais descontração entre documentaristas e atores sociais, ou seja, o documentarista, ainda que não apareça com muita evidência na narrativa, é participativo, está com os atores em uma mesma posição social, acompanha-os em diferentes períodos e situações, portanto, não é a pessoa que busca apenas captar sons e imagens através de suas ferramentas e técnicas cinematográficas.

Ambos os documentaristas, quando pensamos a partir do item *qual a relação do documentarista com o filme* da nossa rede de observação fílmica, demonstram o interesse em aparecer por meio de suas imagens na narrativa mediática. Em *Aqui Favela*, Júnia aparece, por algumas vezes, andando com os rappers pelos territórios periféricos; em *Favela no Ar*, o documentarista aparece caminhando pelos corredores da penitenciária.

Essas situações apontam para o mesmo caso de *Chronique d'un Été* (1960), uma vez que Edgar Morin, sociólogo, soube conduzir diversas *conversações*, como prefere chamar. Ainda, ambos os filmes apresentam a caminhada do documentarista com os atores sociais como uma metodologia para o diálogo. Morin (2003) ressalta que caminhar com os atores sociais bem como se sentar à mesa para se alimentar em comunhão (comensalidade) são métodos de aproximação entre as pessoas.

Apesar de os documentários não apresentarem em suas imagens as relações estabelecidas, apontam-nos para situações passíveis de serem identificadas. *Favela no Ar* – como concluímos em nossa análise a partir da rede de observação fílmica – apresenta a relação *Eu-Isso com Tu Aparência*, uma vez que o conteúdo geral apresenta os atores sociais e seus discursos. Apesar de o documentarista aparecer em algumas poucas cenas caminhando com Dexter, não identificamos a sua presença como um indivíduo que participa de forma efetiva do conteúdo, mas como

alguém que empresta o seu conhecimento cinematográfico para destacar a voz do *Outro*.

Acreditamos que essa postura é resultado de uma relação respeitosa, uma vez que os rappers se sentem à vontade com aquele que conduz a narrativa. Sendo assim, cremos que houve o *encontro dialógico* entre as partes, apesar de o filme resultar em um conteúdo discursivo por não apresentar situações que representam a interação entre os sujeitos.

*Aqui favela*, por sua vez, dá indícios de que o documentarista alcançou o *encontro dialógico* com a maior parte dos atores sociais. Situações de convite para entrar nas casas, a tranquilidade na fala de muitos atores, os sorrisos, sons com afeto emitidos por Júnia e atores sociais, o respeito no tratamento dos ambientes, extraindo deles aquilo que contribuía para o assunto principal do filme, as caminhadas, a intenção da representação das famílias de muitos membros do hip hop, tudo isso apresenta uma relação de mais proximidade e intimidade entre documentarista e atores sociais, ou seja, a relação *Eu com Tu*.

Cremos que o *encontro dialógico* é parte fundamental da produção documental, uma vez que o tratamento do filme dependerá, especialmente, da relação estabelecida entre as partes.

Essa relação pode ser apresentada ou não para os espectadores, dependendo da intenção do documentário. Assim, como pretendemos que o *documentário de ética dialógica* evidencie essas relações, refletiremos sobre a interação tripolar contemplativa, uma vez que ela busca explicitar todas as vozes do documentário a fim de provocar a reflexão do espectador.

A interação tripolar contemplativa se refere à situação *nós falamos de nós para nós*, ou seja, busca promover reflexões a partir de diferentes locais de fala. Nesse sentido, o documentarista não assume o lugar do autor modelo proposto por Eco (1994), que fala para um leitor de primeiro nível, mas de um autor modelo que busca falar ou até transformar o seu público de segundo nível. Ou seja, ao se colocar como ator social no seu documentário e evidenciar os diversos diálogos e vozes que formam a narrativa do filme, o documentarista pode convidar, de forma mais efetiva, o público a refletir a partir de diferentes pontos de vista, inclusive a questionar o seu próprio. E essa é a intenção do *documentário de ética dialógica*.

*Favela no Ar* parece mirar um público para quem a narrativa é novidade. Através de seu didatismo, o filme demonstra a intenção de combater o discurso de que o hip hop “é coisa de bandido”. Quando o documentarista se oculta, emprestando o seu conhecimento cinematográfico para tornar predominante a voz do *Outro*, ele assume uma postura passiva, conivente com a dos atores sociais. A interação tripolar que se estabelece é *eu falo deles para você (sob a ótica deles)*, o que pode dificultar a postura crítica do espectador que recebe informações totalmente convergentes.

O mesmo ocorre em *Aqui Favela*. Embora apresente maior proximidade entre as partes, a pouca presença do documentarista evidencia a voz do *Outro*. Apesar de ter maior aprofundamento nas questões que envolvem os territórios periféricos, sobretudo no que se refere à desigualdade social, os documentaristas, especialmente Júnia, poderiam ter explorado com mais evidência na narrativa o conhecimento em antropologia para provocar mais reflexões no espectador, que veria alguém de fora participar dos diálogos com o *Outro*.

Percebemos, portanto, que os filmes apontam para a mesma interação, o que justifica a ausência dos documentaristas na maior parte de suas obras. O contrário, resultaria, muito provavelmente, na interação tripolar contemplativa *nós falamos de nós para nós*.

Posto assim, buscamos com a relação *Eu-Ser com Tu* encontrar situações que apontem para a análise e produção de filmes documentários que partam da intenção de provocar alteridades. Cremos que é fundamental para o exercício da alteridade olhar para si também no contexto da obra. Olhar só para o *Outro*, muitas vezes, não nos faz pensar o nosso lugar social, como se este, no caso abordado nesta tese, fosse destituído do lugar dos demais grupos e classes sociais. Defendemos que é importante nesses e em outros casos ver membros de diferentes grupos sociais dialogando sobre o mesmo assunto em uma relação respeitosa.

Por esse motivo entendemos que o documentarista deve ser alguém fora do grupo social que abordará para que ele ofereça à obra seus olhares de modo assumido. Assim, talvez, não restariam dúvidas de que o que se vê na tela é o resultado de um *encontro dialógico*, estando o documentarista presente também aos olhos do espectador. Por isso, utilizamos o termo *Eu-Ser*, que reflete, literalmente, a

postura da pessoa. *Eu com Tu* é, como no filme *Aqui Favela*, o resultado de uma relação respeitosa. *Eu-Ser com Tu* é a explicitação dessa relação respeitosa.

O espectador, portanto, é convidado a testemunhar a autêntica comunicação humana, ou seja, a ética dialógica. Ao contrário da cultura globalizada que, como vimos, gera competitividade social e individualismos, a explicitação do *encontro dialógico* pode oferecer ao espectador a compreensão sobre a positividade da troca de experiências com o *Outro*, fundamental para a vida humana. Pode provocar, assim, alteridades.

Em suma, os filmes selecionados para discutirmos as relações entre documentaristas e atores sociais contribuem para refletirmos sobre uma relação que pode colaborar para a análise e produções de filmes documentários que tenham como intenção promover reflexões acerca de questões sociais.

## CONCLUSÃO

A pesquisa partiu da ideia de estudarmos a representação do *Outro* nos documentários que abordam questões sociais. No decorrer das leituras iniciais, inquietamo-nos com a pergunta sobre o que levaria os documentários a representarem o *Outro* de maneira ética ou generalista. Para tanto, precisaríamos compreender o que entendemos por *Outro* – *dentro de nosso recorte*, por documentário, por ética, por alteridade e outras chaves que possibilitariam a construção de nossas considerações.

Para estudar o *Outro*, utilizamos como recorte as questões que envolvem a história e o cotidiano das sujeitas e sujeitos periféricos que, desde a colonização, sofrem com os efeitos e injustiças de uma sociedade pós-escravagista, como é o caso do Brasil.

Então, decidimos iniciar o trabalho compreendendo os territórios periféricos e suas representações a partir do início do século XX. Entendemos que as representações desses locais, sobretudo as dominantes como os dicionários, os veículos jornalísticos e de entretenimento, apresentam-nos como espaços reduzidos à pobreza e violência. Menos se fala da produção cultural e de outras características positivas. Por esse motivo, decidimos dar ênfase ao hip hop, movimento cultural bastante presente nos territórios periféricos e que busca, por meio de elementos da cultura, produzir conteúdo para a conscientização e transformação social.

Com o hip hop, entendemos que a própria cultura pode facilitar a relação entre documentaristas e atores sociais, uma vez que os rappers estão acostumados e dispostos a falar sobre suas produções e situações sociais atravessadoras dos territórios periféricos. São líderes-comunicadores de seus territórios.

A escolha do hip hop se deu também pelo interesse da autora com o tema, que fez parte de sua dissertação de mestrado, e pelo incômodo de observar em alguns filmes documentários o tratamento generalista dado aos rappers e ao movimento como um todo. Esse olhar foi despertado durante os estudos sobre os territórios periféricos, apresentados no início desta tese.

O primeiro capítulo, portanto, buscou compreender a realidade e a representação dos territórios periféricos em diversos textos, e o segundo, as representações generalistas acerca das sujeitas e sujeitos periféricos, especialmente no cinema brasileiro, objeto de estudo desta tese. A escolha de

iniciarmos com essas reflexões se deu no argumento de que não poderíamos compreender as produções cinematográficas que abordam o tema sem ter um conteúdo que embasasse as nossas análises.

Compreendido os territórios periféricos e o recorte acerca da cultura hip hop, partimos para as discussões sobre cinema documentário no terceiro capítulo. Foi em contato com as teorias de Bill Nichols (2005b) e de Marcius Freire (2011) que encontramos um caminho para refletirmos sobre a representação do *Outro*. As colocações sobre subgênero de documentário e o apontamento da postura ética do documentarista diante dos atores sociais nos provocou a pensar sobre as possibilidades de relações entre as partes.

A autora já havia sido despertada a pensar as relações humanas a partir de Martín Buber. Ao ler *Documentário: ética, estética e formas de representação*, de Freire (2011), deparou-se, também, com a filosofia buberiana (*Eu-Tu*) aplicada ao pensamento sobre documentário. A chave, então, abriu a possibilidade de pensar sobre possíveis relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais a partir do subgênero documentário participativo. A seleção do subgênero se deu pelo fato de ele, segundo Nichols (2005b), contar com a participação do documentarista.

Para traçar esse caminho, debruçamo-nos na filosofia buberiana, que ofereceu conteúdos fundamentais para refletirmos sobre possíveis relações na produção de filmes documentários. Ao explicar as diferenças entre seres humanos que assumem posturas de pessoa ou egótica, Martín Buber nos dá o subsídio para desenvolver conceitos específicos para a leitura de relações estabelecidas na produção de filmes documentários. *Eu-Aparência com Isso*, *Eu-Isso com Tu-Aparência*, *Eu-Aparência com Tu-Aparência* e *Eu-Ser com Tu* são os conceitos apresentados nesta tese, que buscou entregar conteúdos para a leitura e produção de filmes documentários que abordam questões sociais.

Além de apresentar as possíveis relações entre documentaristas e atores sociais, a pesquisa, então, desenvolveu a relação *Eu-Ser com Tu*, que, segundo a tese, resulta no *documentário de ética dialógica*.

O quarto capítulo apresentou a proposta do *documentário de ética dialógica*. Reforçamos, mais uma vez, que a construção da ideia se deu a partir de teorias e reflexões que já permeiam a área do cinema documentário, mas que juntas contribuem para a análise e produção de documentários preocupados com a ética,

com obras que visem chegar o mais próximo das realidades abordadas nos filmes. Realidades porque, nessa proposta, o documentarista, sendo alguém de fora do grupo que filma, é também ator e fala a partir de sua localização social.

É importante destacar que podemos encontrar produções que apresentam a relação *Eu-Ser com Tu*, como o filme *Chronique d'un Été* (1960), de Edgar Morin e Jean Rouch, que serviu substancialmente para a reflexão e exposição de nossas ideias ao longo desta tese. No entanto, quando observamos a partir do recorte proposto na metodologia, documentários que abordam a cultura hip hop, não encontramos filmes que revelam significativamente essa relação. Ao longo da pesquisa realizada na primeira etapa de exploração, que envolveu a leitura e descrição de sete obras, encontramos um programa seriado documental, televisivo, cuja narrativa incluía a participação efetiva do entrevistador.

Chamado *Histórias do rap nacional* (2016), trata-se de seis capítulos produzidos e veiculados pela TV Gazeta, tendo direção de Robson Valichieri e Ross Salinas. O apresentador é Ronaldo Rios, que também produz os textos dos episódios. Na ocasião, ele aparece nas cenas dialogando com os atores sociais, sendo muitos deles rappers representados também em outras produções cinematográficas analisadas neste trabalho.

Nessa produção, o apresentador aborda os atores sociais demonstrando conhecer a trajetória e o trabalho de cada um e expondo também as suas experiências com o trabalho deles. Ou seja, ele revela ter o conhecimento prévio sobre o assunto escolhido para abordar, o que pode gerar uma relação de confiança e respeito, sendo *Eu-Ser com Tu*. É possível observar a relação de mais proximidade, pois muitos rappers que também são representados em outros documentários parecem muito mais à vontade nessa produção.

Cabe ressaltar que não incluímos o seriado documental nas análises, uma vez que sua produção é para a televisão. Outro ponto que nos motivou a não o incluir foi o fato de ser uma produção de quase uma década depois dos documentários analisados, e o nosso recorte indica filmes produzidos na primeira década do século XXI. No entanto, expressamos a intenção de produzir reflexões sobre esse objeto a partir da proposta desta tese, que não precisa ser pensada apenas em produções cinematográficas.

Posto assim, *documentário de ética dialógica* é um modo de filme que apresenta a relação entre seres humanos e tem na explicitação do diálogo a sua intenção. Para tanto, utilizamos as teorias buberianas que apresentam que todos os seres humanos podem se relacionar, mas só o *encontro*, resultado de um relacionamento respeitoso, é autêntico. Portanto, a *ética dialógica* (encontro) pode ser fundamental para provocar no espectador alteridades.

Para aplicarmos os conceitos propostos, selecionamos dois dos sete filmes previamente analisados de forma descritiva. Para a realização das análises, criamos uma rede de observação fílmica que destaca elementos para interpretações com foco nas relações entre documentaristas e atores sociais. A partir dessa metodologia, observamos que filmes documentários podem apresentar as relações propostas neste trabalho.

O filme *Favela no Ar* apresenta a relação *Eu-Isso com Tu-Aparência*, pois o documentarista dá voz apenas aos atores sociais, ocultando-se do conteúdo como se estivesse emprestando seu conhecimento cinematográfico para o *Outro* falar. Nesse filme, é possível também pensar sobre a relação *Eu-Aparência com Tu-Aparência* (quando a produção é realizada pelos membros do grupo representado), já que o discurso é único. No entanto, o filme apresenta indícios de que o documentarista é alguém de fora do grupo representado, o que nos faz focar na leitura a partir de *Eu-Isso com Tu-Aparência*.

*Aqui favela: o rap representa* é o que mais se aproxima do que propomos com o *documentário de ética dialógica*. Nele, é possível perceber por meio das análises relações mais próximas. Através de sons e imagens da antropóloga e documentarista Júnia, que caminha com os atores sociais, inclui a presença e participação de familiares, entre outros elementos, é possível perceber que houve o conhecimento prévio e *encontro dialógico* com os atores sociais que recebem a equipe cinematográfica com mais confiança. No entanto, o documentário, como um todo, dá indícios dessa relação, mas não a apresenta com efetividade. É por isso que não o consideramos como um exemplo da relação *Eu-Ser com Tu* que, como dissemos, tem sua intenção na explicitação efetiva das relações entre documentarista e atores sociais.

Em suma, acreditamos que esta tese tenha chegado ao seu objetivo geral, uma vez que teceu reflexões sobre as relações entre documentaristas e atores

sociais, incluindo o desenvolvimento de conceitos e metodologia para a análise dessas relações e resultados dos filmes. *Documentário de ética dialógica* é o conceito que apresentamos para um modo de filme que tenha como chave a explicitação das relações entre documentaristas e atores sociais. Acreditamos que a representação da relação respeitosa (dialógica) entre diferentes indivíduos, incluindo o documentarista como ator social de seu filme, pode provocar alteridades.

Com isso, pretendemos contribuir para a área de cinema, especialmente para as reflexões sobre documentários que abordam questões sociais e para a reflexão daqueles que buscam produzir documentários que representem de forma mais ética o *Outro*. Ressaltamos que o trabalho se fixa na área do cinema, mas pode contribuir para reflexões sobre outras linguagens midiáticas que tenham no *Outro* o foco de suas representações.

## REFERÊNCIAS

- ARCE, José M. Valenzuela. O funk Carioca. *In*: HERSCHMANN, Micael (org). **Abalando os anos 90: Funk e hip hop**: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BUBER, Martin. **Eclipse de Deus**: considerações sobre a relação entre religião e filosofia. Trad. Carlos Almeida Pereira. Campinas: Verus Editora, 2007.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1974.
- BUBER, Martín. **Sobre comunidade**. Trad. de Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. **Cambiassu**, São Luis, n. 12, p. 81-94, jan./jun. 2013.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. **Plural**, São Paulo, n. 10, p. 155-179, 2003.
- COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. Campinas: Papirus, 1995.
- D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos estudos**, São Paulo, v. 39, n. 01, p. 19-36, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://https://www.scielo.br/pdf/nec/v39n1/1980-5403-nec-39-01-19.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contra-ponto, 2002
- DROIT, Roger-Pol. **Ética: uma primeira conversa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- DURHAN, Eunice. **A caminho da cidade**. São Paulo: Perspectiva. 1973.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAVELA. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S.l.: s.n.], 2020a. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/favela>. Acesso em: 15 jun. 2020.

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

FAVELA. *In*: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020b. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/favela/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

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

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **FAMECOS**, Porto Alegre, v.12, n. 28, p. 107-114, dez. 2005.

FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. **Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 13-28, dez. 2007.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GODOY, Hélio. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

GONÇALVES, Maurício R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969**. São Paulo: LTC Editora, 2009.

GREEN, 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. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009, p. 103-130.

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

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: UFRJ, 2000.

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

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

LECLERY, Nathaniel. "Fala Tu" destaca histórias humanas no mundo do rap. [Entrevista concedida a] Neusa Barbosa. Reuters, Brasília, 1 abr. 2004. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/04/01/ult26u16310.jhtm>. Acesso em: 15 jun. 2020.

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

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MIKE, Davis. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. Crônica de um filme. In: ROUCH, Jean. **Ciné Éthnography**. Trad. Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a.

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

ONU. Brasil está entre os cinco países mais desiguais. Brasil, 2018. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/brasil-esta-entre-os-cinco-paises-mais-desiguais-diz-estudo-de-centro-da-onu/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PERIFERIA. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S.l.: s.n.], 2020a. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/PERIFERIA>. Acesso em: 15 jun. 2020.

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

PERIFERIA. *In*: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2020b. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/PERIFERIA/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PERUZZO, Cecília Maria Krohling. **Comunicação e culturas populares**. São Paulo: INTERCOM, 1995.

POSTALI, Thífani. A invisibilidade da mulher no hip hop: Uma análise sobre documentários dos anos 2000. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade**, v. 10, n. 2, p. 32-50, 2019/2020. Disponível em: < <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4302/3566> >. Acesso em: 15 jun. 2020.

POSTALI, Thífani. **Blues e hip hop**: uma perspectiva folkcomunicação. Jundiaí: Uniso, Paco Editorial, 2011.

POSTALI, Thífani. Do Popular ao Pop: Estratégias Folkmediáticas para a Propagação da Identidade Cultural nos Meios Massivos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais eletrônicos...** Joinville: Intercom, 2018, p. 1-15. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0249-1.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

POSTALI, Thífani. Era para ser sobre hip hop, mas tornou-se o espetáculo do popular: uma análise do documentário Fala Tu: *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba, Anais eletrônicos... Curitiba: Intercom, 2017, p. 1-13. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1308-1.pdf>: Acesso em: 01 de out. 2020.

PUCCINI, Sergio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papirus, 2009.

RABIGER, M. **Directing the documentary**. Boston: Focal Press, 1998.

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

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. *In*: HERSCHMANN, Micael (org). **Abalando os anos 90**: Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos**. Carbondale, EUA: Southern Illinois University, 1996.

ROSENTHAL, Alan. **New challenges for documentary**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1988.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro**: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Educ, Fapesp. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. *In*: LENER, Julio (ed.). **O preconceito**. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1996/1997.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro; SILVA, Miriam Cristina Carlos. Narrativa Mediática. *In*: MARCONDES FILHO, Ciro (org). **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009, p. 356-357.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz. **Favela**: alegria e dor na cidade. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SOUZA, Jessé. **A tolice da inteligência brasileira**: ou como o país se deixa manipular pela elite. Rio de Janeiro: Leya, 2015.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STEPAN, Nancy Leys. **A hora da eugenia**: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papirus, 2012.

VILLAÇA, Nizia. **A periferia pop na idade da mídia**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. 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. p. 07-72.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. *In*: HERSCHMANN, Micael (org). **Abalando os anos 90: Funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

## FILMOGRAFIA

**AQUI favela: o rap representa**. Direção: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira. São Paulo, 2003. 1 DVD (80 min.).

**CHRONIQUE D'UN ÉTÉ**. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1961. 1 DVD (90 min.).

**FALA Tu**. Direção: Guilherme Coelho. Rio de Janeiro: 2003. 1 DVD (74 min.).

**BOCA DE LIXO**. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1993. 1 DVD (50 min.).

**FAVELA no ar**. Direção: 13 Produções, Rosforth e Stocktown. Edição: 13 Produções, Rosforth e Stocktown. São Paulo: 2002. On-line [YouTube] (52 min.).

**L.A.P.A.**. Direção: Cavi Borges e Emilio Domingos. Rio de Janeiro, 2007. On-line [YouTube] (75 min.).

**O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS**. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Pernambuco, 2000. On-line [YouTube] (75 min.).

**O RAP PELO RAP**. Direção: Pedro Fávero. São Paulo, 2014. On-line [YouTube] (73 min.).