

## **Contribuições para pensar as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes-comunicadores folk<sup>1</sup>**

*Thifani Postali<sup>2</sup>*

**Submetido em: 21/04/2021**

**Aceito em: 13/09/2021**

### RESUMO

O trabalho estuda as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes comunicadores folk, identificando se as relações representadas são resultantes de uma ética dialógica, à luz da filosofia buberiana e da folkcomunicação. A pesquisa busca refletir sobre as relações entre quem produz documentário e quem é filmado, pelo fato de a mídia brasileira representar, muitas vezes, de maneira generalista as sujeitas e sujeitos periféricos. Como metodologia, o trabalho faz uso de pesquisa bibliográfica e análise fílmica descritiva sobre os documentários brasileiros *Fala Tu* (2003) e *Aqui Favela: o rap representa* (2003). A escolha dos filmes se dá pela diferença na abordagem sobre os hip hoppers e pela proximidade na realização da produção. Assim, buscou-se com este trabalho refletir, especificamente, sobre as relações possíveis de serem identificadas nas produções de filmes documentários, entretanto, os apontamentos cabem para outras mídias que prometem asserções sobre o mundo histórico.

### PALAVRAS-CHAVE

Folkcomunicação; Documentário; Líder comunicador.

## **Contributions to think about the relationships established between documentary filmmakers and leader folkcommunicators**

### ABSTRACT

The work studies the relationships established between documentary filmmakers and leader folkcommunicators, identifying if the represented relationships are the result of a dialogical ethics, in the light of the buberian philosophy and folkcommunication. The research seeks to

---

<sup>1</sup> Uma versão do artigo foi apresentada no XV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Medellín, Colombia, 3, 4 y 5 de junio de 2020.

<sup>2</sup> Doutora em Mídias pela Unicamp, Mestre em Comunicação e Cultura pela Uniso. Professora nos cursos de comunicação e jogos digitais da Uniso. Autora de "Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional" - 2011. Correio eletrônico: thifanipostali@hotmail.com.

reflect on the relationships between those who produce documentaries and those who are filmed, due to the fact that the Brazilian media represents, in a generalist way, the peripheral female and male subjects. As a methodology, the work makes use of bibliographic research and descriptive film analysis on the Brazilian documentaries *Fala Tu* (2003) and *Aqui Favela: o rap representa* (2003). The choice of films is due to the difference in the approach about the hip hoppers and for the proximity in the realization of the productions. Thus, this work sought to reflect, specifically, about the relationships (ethics, non-ethics) that can be identified in documentary film productions, however, the notes fit for other media that promise assertions about the historical world.

#### KEY-WORDS

Folkcommunication; Documentary; Leader-communicator.

### **Contribuciones para reflexionar sobre las relaciones que se establecen entre los realizadores de documentales y los líderes folkcomunicadores**

#### RESUMEN

El trabajo estudia las relaciones que se establecen entre los documentalistas y los líderes folkcomunicadores, identificando si las relaciones representadas son el resultado de una ética dialógica, a la luz de la filosofía buberiana y la folkcomunicación. La investigación busca reflexionar sobre las relaciones entre quienes producen documentales y quienes son filmados, debido a que los medios brasileños suelen representar, en términos generalistas, sujetos periféricos femeninos y masculinos. Como metodología, el trabajo utiliza la investigación bibliográfica y el análisis cinematográfico descriptivo de los documentales brasileños *Fala Tu* (2003) y *Aqui Favela: o rap representa* (2003). La elección de películas se debe a la diferencia en el enfoque de los hip hoppers y a la proximidad en la producción. Así, este trabajo buscó reflexionar, específicamente, sobre las relaciones (éticas, no éticas) que se pueden identificar en las producciones cinematográficas documentales, sin embargo, las notas encajan en otros medios que prometen aseveraciones sobre el mundo histórico.

#### PALABRAS-CLAVE

Folkcomunicación; Documental; Líder-comunicador.

## **Introdução**

Os filmes documentários merecem cuidadosa atenção, uma vez que oferecem asserções sobre o mundo histórico. De acordo com Nichols, documentário é um gênero cinematográfico que, diferentemente das produções ficcionais, intenciona representar o mundo histórico, apresentando fragmentos de realidades, tornando “tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (2005, p. 26). Deste modo, sabemos que, mesmo que intencione apresentar situações do mundo histórico, trata-se de representações realizadas a partir da leitura de mundo de seu realizador.

É por esse motivo que o presente trabalho tem como objetivo estudar as relações estabelecidas entre documentaristas e líderes-comunicadores folk (BELTRÃO, 1980), a fim de identificar se as relações representadas nos filmes são resultantes da ética dialógica (BUBER, 1974) ou se são, simplesmente, narrativas que contemplam somente o olhar do documentarista ou dos atores sociais<sup>3</sup>.

Cabe ressaltar que a ética dialógica ocorre quando há o estabelecimento de uma relação de respeito com o Outro, de pensar a pessoa como complementar. Ela acontece na espécie de diálogo autêntico que, segundo Buber (1982, p. 53), se dá quando “[...] cada um dos participantes tem de fato em mente o outro ou os outros na sua presença e no seu modo de ser e a eles se volta com a intenção de estabelecer entre eles e si próprio uma reciprocidade viva”. Segundo o autor (1982, p. 53), existem três espécies de diálogo, sendo o autêntico – já mencionado-, o técnico – movido unicamente pela necessidade de um entendimento objetivo - e o monólogo disfarçado de diálogo, determinado “[...] unicamente pelo desejo de ver confirmada a própria autoconfiança, decifrando no outro a impressão deixada, ou de tê-la reforçada quando vacilante; uma conversa amistosa, na qual cada um se vê a si próprio como absoluto e legítimo e ao outro como relativizado e questionável [...] (1982, p. 54).

Assim, o trabalho utiliza-se da filosofia buberiana para pensar as relações estabelecidas entre documentaristas e atores sociais, e da folkcomunicação para discorrer sobre os atores sociais enquanto líderes-comunicadores que falam a partir de suas localizações sociais. De acordo com Beltrão (1980), os líderes-comunicadores são agentes

---

<sup>3</sup> O termo ator social é de uso corriqueiro nos estudos de cinema. De acordo com Nichols (2005), se refere às pessoas comuns que participam dos filmes documentários.

formadores de opinião que se apropriam de mensagens disponibilizadas pelos meios de comunicação de massa - e outros meios-, transformando-as em outros códigos e conteúdos mais adequados a sua audiência. “Nem sempre são ‘autoridades’ reconhecidas, mas possuem uma espécie de carismas, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores [...]” (1980, p. 59). No caso deste estudo, os líderes-comunicadores são os hip hoppers negros representados em documentários nacionais que, a partir do trabalho, especialmente com a música, comunicam ao seu público conteúdos de seus interesses, e que envolvem suas experiências nos territórios periféricos.

Importa esclarecer que utilizaremos os termos sujeitas e sujeitos periféricos (D’ANDREA, 2020) no lugar de indivíduo marginal, decorrente dos Estudos da Escola de Chicago (PARK, 1937, apud COULON, 1995) e dos estudos da folkcomunicação (BELTRÃO, 1980). De acordo com os estudos citados, o indivíduo ou grupo marginal é aquele que possui contato com diferentes códigos culturais, por se encontrar involuntariamente iniciado em duas ou várias culturas, sejam tradições históricas, linguísticas, políticas ou religiosas, ou em vários códigos morais.

A escolha sobre a substituição do termo se dá a partir dos estudos de D’Andrea (2020) que esclarece que o termo periférico foi ressignificado pelas vozes da experiência a partir da década de 1990. Mulheres e homens passaram a adotar e a se reconhecerem a partir dos termos sujeitas e sujeitos periféricos, assumindo uma postura política. Do mesmo modo, utilizaremos o termo território periférico no lugar de território urbano marginalizado (BELTRÃO, 1980), considerando o termo que advém das pessoas que habitam esses locais.

Posto assim, continuaremos utilizando os estudos da Escola de Chicago e da folkcomunicação (BELTRÃO, 1980) para compreender os territórios urbanos marginalizados, porém, passaremos a considerar os termos território periférico e sujeitas e sujeitos periféricos, pois acreditamos ser o uso mais ético, a partir de referência de D’Andrea (2020). Apoiamos, ainda, que o uso de termos oriundos dos atores sociais vai ao encontro da ética dialógica, utilizada neste trabalho.

O recorte deste artigo, portanto, se dá a partir de documentários que utilizam o hip hop como tema central de suas produções. Surgido no bairro de Bronx, Nova Iorque (EUA), o hip hop é um movimento cultural criado por Afrika Bambaataa, em 1974, a partir da Universal Zulu Nation, uma organização não governamental que têm como objetivo combater a

criminalidade nos territórios periféricos, oferecendo oficinas culturais, palestras sobre diversos temas sociais e de conhecimentos como matemática, economia, prevenção de doenças entre outros assuntos fundamentais para a população (POSTALI, 2011).

O hip hop surge, portanto, de uma iniciativa para a transformação dos territórios periféricos, utilizando elementos culturais como música (rap), dança (break), grafite, mc, dj etc. para combater a criminalidade (POSTALI, 2011). O hip hop também tem como elemento a palavra “conhecimento” que se refere à importância de um membro do movimento ser munido de informação sobre o seu lugar social e, a partir disso, produzir conteúdo para a transformação social de seu grupo.

Por esse motivo, optamos pelo recorte de filmes documentários que abordam o movimento, considerando que a postura comunicativa dos hip hoppers pode facilitar a relação de reciprocidade entre documentaristas e atores sociais. Como metodologia, o trabalho faz uso de pesquisa bibliográfica e análise fílmica descritiva sobre os documentários Fala Tu (2003) e Aqui Favela: o rap representa (2003). A escolha dos documentários se deu pela diferença na abordagem sobre os hip hoppers e pela proximidade na produção. No caso, são produções realizadas em territórios periféricos, em 2003, com o tema hip hop, mas que apresentam diferenças significativas no que se refere às relações estabelecidas entre os documentaristas e atores sociais.

Em suma, buscamos apresentar como as produções documentárias brasileiras, que abordam os territórios periféricos, indicam diferentes narrativas que podem ser resultantes de relações que revelam se houve ou não a ética dialógica entre documentaristas e atores sociais líderes-comunicadores folk. A intenção é pensar a importância das relações humanas para a produção de filmes e outras mídias que tenham como intenção provocar alteridades, a partir da representação ética.

## **Sujeitas e sujeitos periféricos líderes-comunicadores folk**

Para entendermos as sujeitas e sujeitos periféricos a que este trabalho se refere, recorreremos aos estudos da folkcomunicação acerca dos líderes-comunicadores folk.

De acordo com Beltrão (1980), a folkcomunicação é a comunicação dos marginalizados. No início deste documento, apresentamos o que os Estudos da Escola de

Chicago e da folkcomunicação entendem por indivíduo marginalizado, sendo a pessoa que, por alguma razão, se encontra involuntariamente frente a diversos códigos culturais.

Quando pensamos a partir da Escola de Chicago, levamos em consideração que Robert Park (1937, apud COULON, 1995) investigava as relações raciais que se davam nas grandes cidades estadunidenses com a chegada das negras e negros libertos do regime escravagista. Nessa perspectiva, o autor desenvolve investigações sobre como os grupos dominantes impõem sua cultura sobre os dominados e como esses reagem as exclusões e imposições. Park chega à conclusão de que os indivíduos marginais combinam os códigos culturais impostos aos seus de origem, passando a manifestar-se de acordo com os seus interesses.

Com relação à produção com intenção social, Beltrão (1980) se refere aos grupos culturalmente marginalizados que tanto podem estar nos ambientes rurais quanto urbanos. De acordo com o autor, o que caracteriza esses grupos é que seus indivíduos são agentes de comunicação que contestam os princípios, a moral ou a estrutura social vigente que os excluí. Como o nosso trabalho se debruça sobre a produção que se dá no ambiente urbano, nos estenderemos às considerações sobre esse espaço.

Para Beltrão (1980, p. 28) a folkcomunicação é a comunicação dos marginalizados, caracterizada por processos onde as “mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa”. O comunicador que se dispõe a produzir esses conteúdos é chamado por Beltrão de líder-comunicador folk. Segundo o autor, geralmente, são agentes formadores de opiniões que criam mensagens a partir de códigos capazes de serem melhor compreendidos pelo público folk.

Entendemos que a postura dos líderes-comunicadores folk está intrinsecamente ligada ao que D’Andrea (2020) chama de consciência periférica. Segundo o autor, até 1980, o termo periferia era carregado de significados generalistas, negativos, preconceituosos, o que impactava no próprio olhar da população periférica sobre o seu espaço<sup>4</sup>. O ressignificado do termo ocorreu na década de 1990, a partir de produções culturais periféricas que mencionavam o lugar social das sujeitas e sujeitos da periferia, e que começaram, portanto, a

---

<sup>4</sup> Dos significados existentes nos principais dicionários brasileiros às representações midiáticas dominantes, os territórios periféricos - também denominados favelas - geralmente são mencionados como o lugar da miséria e da violência (POSTALI; AKHRAS, 2017).

publicizar o termo periferia a partir de suas vivências<sup>5</sup>. A população, assim, reivindicou o termo a partir de sua perspectiva, influenciada, especialmente, pelo grupo de rap Racionais MC's que ressignificou, reafirmou e publicizou o termo nas periferias de todo o Brasil<sup>6</sup>. De acordo com D'Andrea (2020), há, portanto, o surgimento da consciência periférica que inclui a produção cultural, oferecendo novas perspectivas acerca dos territórios a partir das experiências de suas sujeitas e sujeitos.

Portanto, os (as) líderes-comunicadores (as) folk são sujeitas e sujeitos periféricos que assumem a postura de agentes de transformação de suas localizações sociais. Quando levamos essa perspectiva para o movimento hip hop, entendemos, mais ainda, que os hip-hoppers são lideranças comunicacionais dos territórios periféricos, uma vez que o movimento cultural intenciona a conscientização social dos grupos. O próprio ressignificado e publicização do termo se dá pelo movimento.

Quando propomos levar essa discussão para a reflexão sobre a produção de filmes documentários que abordam os territórios periféricos, com foco na cultura hip hop, consideramos que os atores sociais são líderes-comunicadores folk conscientes de suas localizações sociais e dispostos a falar.

## **As relações entre documentaristas e atores sociais nos filmes documentários**

Para falamos sobre as relações entre documentaristas e líderes-comunicadores folk, devemos retomar algumas considerações sobre o cinema documentário. De acordo com Nichols (2005), o que difere o gênero documentário de ficção é sua intenção de apresentar fragmentos do mundo histórico, ou seja, seu compromisso com a representação social, sendo seu conteúdo constituído de matéria da realidade social. Por outro lado, devemos levar em consideração que esses filmes são resultantes de uma realidade observada pelo documentarista, que seleciona os fragmentos do mundo histórico que julgou fundamentais

---

<sup>5</sup> Cabe ressaltar que essa ressignificação ocorreu a partir dos territórios periféricos e que as produções midiáticas dominantes ainda são carregadas de generalismos, como lembra Bentes (2007, p. 242): “lugar da miséria, do misticismo, dos deserdados, não-lugares e simultaneamente espécies de cartão-postal perverso, com suas reservas de ‘tipicidade’ e ‘folclore’, onde tradição e invenção são extraídas da adversidade” (2007, p. 242).

<sup>6</sup> Segundo D'Andrea (2020), a música Pânico na Zona Sul, que discursa “só quem é de lá sabe o que acontece”, foi um marco inicial na ressignificação do termo periferia. O autor também menciona o álbum Sobrevivendo no Inferno, lançado em 1997, como outro marco, já que o produto cultural foi amplamente divulgado e aceito por diversos setores sociais.

para a construção de sua narrativa. Portanto, todo documentário, apesar de usar conteúdos do mundo histórico, é resultado da intenção ou olhar do cineasta sobre o tema que selecionou abordar. Nichols (2005, p. 28) chama a atenção para o fato de que “uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu e as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais de digitais”. Posto assim, os filmes documentários refletem, portanto, o repertório cultural de seu realizador.

Com base nessas considerações, temos pensado em conteúdos que possam contribuir para a reflexão e análise sobre filmes documentários que tenham como intenção apresentar temas que envolvem questões sociais. Partindo da constatação de que muitos dos documentários nacionais que abordam os territórios periféricos são produzidos por cineastas não pertencentes ao grupo social representado (RAMOS, 2013), buscamos pensar, a princípio, sobre a importância das relações humanas, pois os documentários, especialmente os de subgênero participativo (NICHOLS, 2005), em que a narrativa envolve a participação do documentarista, são resultados de relações humanas. Cabe ressaltar que, para a filosofia buberiana, o termo relação humana significa qualquer tipo de interação humana (BUBER, 1974), seja ela genuína ou não – lembremos das três espécies de diálogos propostas pelo autor: o autêntico, o técnico e o monólogo disfarçado de diálogo. No entanto, é no diálogo autêntico que ocorre o que Buber chama de relação *Eu-Tu*, resultado da ética dialógica.

Para Buber (1974), a ética dialógica é a chave da vida humana, sendo que ela só ocorre a partir da responsabilidade do ser humano sobre o Outro e sobre as coisas do mundo. Assim, o habitat natural do ser humano é composto pela relação autêntica entre as pessoas. O Outro, neste sentido, é visto como caminho, pois sua singularidade é elemento essencial da vida. Deste modo, a ética dialógica ocorre na relação *Eu-Tu*, onde o Eu assume a postura responsável sobre o Outro, promovendo a vinculação entre os seres que se dá por meio do diálogo autêntico.

Buber (1982) esclarece que os seres humanos se relacionam com o mundo de forma ética e não ética. Para o autor, a postura ética se dá na relação *Eu-Tu*, que entende o Outro como não classificável, como aquele que, respectivamente, recebe e também exerce a ação. O indivíduo “não é uma qualidade, um modo de ser, experienciável, descritível, um feixe flácido de qualidades definidas. Ele é TU, sem limites, sem costuras, preenchendo todo o horizonte.

Isto não significa que nada mais existe a não ser ele, mas que tudo o mais vive em sua luz” (BUBER, 1974, p.9).

Por outro lado, a postura não ética se dá a partir da ordenação e classificação das coisas do mundo. Buber (1974) reconhece que o ser humano não consegue viver sem a ordenação do mundo, no entanto, chama a atenção para o fato de que aquele que vive somente com as classificações, ou seja, com as objetificações que limitam a compressão sobre a complexidade das coisas do mundo, não está disposto a viver na autenticidade. A essa relação, ele chama de *Eu-Isso*. “Aquele que diz TU não tem coisa alguma por objeto. Pois, onde há uma coisa há também outra coisa; cada Isso é limitado por outro ISSO; o ISSO só existe na medida em que é limitado por outro ISSO. Na medida em que se profere o TU, coisa alguma existe. O TU não se confina a nada” (BUBER, 1974, p. 5).

Para o autor, todo ser humano assume posturas, seja como pessoa ou egótico. Nas suas palavras

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 (1974, P. 75).

Cabe ressaltar que, segundo Buber (1974), ninguém é puramente pessoa ou egótico. No entanto, os indivíduos possuem dimensões preponderantes, passíveis de serem detectadas. É a partir dessas considerações que passaremos a refletir sobre os filmes documentários propostos para este trabalho, apresentando situações que podem indicar às possíveis relações Eu-Tu e Eu-Isso.

Os filmes foram selecionados a partir de uma pesquisa prévia que envolveu cinco filmes documentários<sup>7</sup>. Na primeira análise, foram selecionados os dois filmes que apresentaram possíveis elementos para a identificação das relações. Cabe ressaltar que, assim

---

<sup>7</sup> **FAVELA NO AR**. 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. 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>7</sup> Optamos por não incluir as análises descritivas na tese, uma vez que elas nos serviram apenas para a seleção mais assertiva dos filmes.

como nenhum ser humano é puramente pessoa ou egótico, as narrativas também não apresentam exclusivamente as relações Eu-Tu e Eu-Isso. No entanto, o resultado final pode apontar para a preponderância de uma ou outra relação. As análises se deram, sobretudo, a partir dos temas e diálogos ocorridos entre documentaristas e atores sociais.

Iniciaremos com o filme *Fala Tu* (2003), dirigido por Guilherme Coelho. O filme apresenta a vida de três rappers cariocas, sendo eles Macarrão, Thogum e Combatente, e que vivem em diferentes territórios periféricos localizados na cidade de Rio de Janeiro.

No que se refere a representação da cultura periférica, o hip hop aparece em segundo plano, sem a exploração do movimento enquanto ferramenta de comunicação das sujeitas e sujeitos periféricos apresentados no filme. As cenas que abordam o hip hop ocorrem em diálogos do documentarista com os atores sociais, geralmente, em casas e estúdios de gravação. Não há abordagem dos rappers enquanto líderes-comunicadores de seus grupos sociais, pois são apresentados de forma isolada, sem o contato com o público ou em apresentações musicais.

Neste documentário, em especial, a relação entre o documentarista e os atores sociais se dá de diferentes formas. Thogum é o rapper que parece ter melhor relação com o documentarista. É sorridente, se dirige à equipe de filmagem, chora e conta sobre diversos momentos de sua história. Por outro lado, Macarrão parece se incomodar com a presença da do documentarista em inúmeras situações apresentadas. Em uma das cenas, no interior de sua casa, ele responde a perguntas enquanto joga videogame. Pouco olha em direção à câmera. Suas falas são curtas, aparentemente desmotivadas. O documentarista pergunta ao rapper se a música dele é de bandido – olhar do senso comum sobre o rap. O rapper Macarrão aparenta estar desconfortável com a situação que é comprovada em comentário seu disponível no bônus da mídia da obra. No início do documentário, a câmera se posiciona à distância, como se espiasse macarrão trabalhando com o jogo do bicho e interagindo com pessoas de sua comunidade. As pessoas que aparecem são tipos que o ator social debocha ou ri de situações, como um jovem que, segundo fala do ator social, está alcoolizado.

A rapper Combatente, por sua vez, aparece com o grupo de rap Negativas. Em suas cenas o cinegrafista faz uso de planos detalhe para apresentar partes de seu corpo, como orelhas, boca e seios. Em uma das primeiras cenas, enquadra-se a rapper entrando numa residência que possui a faixa com os dizeres “vigilantes do peso”. O enquadramento

claramente foi proposital, pois a faixa está muito acima da localização da pessoa. Combatente não busca o serviço oferecido, a residência é o local de ensaio de seu grupo.

Os três rappers apresentam canções que tocam em questões sociais específicas de suas localizações sociais. Macarrão discorre sobre a humilhação dos familiares enquanto visitam parentes que estão presos; Thogum fala sobre a importância de o negro valorizar sua cultura; Combatente sobre os problemas enfrentados pelas sujeitas periféricas. No entanto, o documentarista, na maioria das vezes, não desenvolve diálogos sobre os assuntos escolhidos pelos atores sociais líderes-comunicadores. É certo que cada qual escolheu a canção que julgou melhor ser apresentada num filme documentário, para um público maior e mais diversos. No entanto, não há a representação dos rappers enquanto líderes-comunicadores de suas localizações sociais. Ao contrário, a maior parte da narrativa gira em torno dos problemas pessoais enfrentados pelos atores sociais.

Thogum é um homem negro pobre, solitário e com trabalho subalterno. Boa parte de sua representação se dá a partir de seus relatos sobre os problemas familiares enfrentados no passado e a situação de seu pai que está muito adoecido, no leito do hospital público. No final do filme, o pai falece.

A esposa de Macarrão também falece, o que é bastante explorado pelo documentário, quando consideramos o tempo destinado ao assunto. No Bônus (2003) o rapper revela sua insatisfação com o tratamento ao dizer: “quando me falaram que era sobre rap, achei tranquilo. Talvez, se dissessem que era sobre mim, não fizesse [...]”.

Combatente é representada através dos desentendimentos com as integrantes do grupo Negativas, e no culto de Santo Daime, uma religião que causa bastante controvérsia no Brasil, pelo uso da bebida à base de ayahuasca.

Outra abordagem que pode ser considerada reveladora do olhar do documentarista sobre os territórios periféricos é a inclusão do DJ A, um ator social que surge no meio da narrativa. O DJ aparece em estúdio de gravação, durante uma das cenas com Macarrão. Ele atende o telefonema de sua namorada que revela que seus equipamentos de som foram roubados enquanto ela os transportava para ele.

A narrativa, então, passa a abordar o desenrolar da história de DJ A. O ator social demonstra estar incomodado com a presença da equipe de filmagem. No interior de uma casa, DJ A conversa reservadamente com a namorada em um quarto, enquanto a câmera

encontra-se na sala, apontada para o local, como se espiasse a conversa. Inclusive o documentarista faz uso de legendas para trazer o diálogo ao espectador, uma vez que o casal conversa baixo, buscando privacidade. No bônus do DVD há a pergunta de Thogum para o DJ: não ficou com vontade de “meter a mão na cara do câmera” para ele parar de filmar o momento reservado? DJ A responde: “Guilherme deve ter ficado muito feliz de isso ter acontecido para botar no filme”.

A presença de DJ A é bastante significativa para as nossas considerações. Ele se apresenta como líder-comunicador, inclusive faz uso da câmera para mandar recado para os assaltantes, dizendo que eles não devem roubar pessoas da comunidade. Assim como Macarrão, DJ A evita olhar para a câmera e demonstra pouca afinidade com o documentarista. Outro ponto curioso sobre a representação do DJ, é que ele é o único ator social que aparece trabalhando com hip hop em um evento. Durante as falas no bônus, o DJ chama a atenção para o fato de o documentarista só inserir pessoas dançando músicas internacionais, no lugar de valorizar o trabalho dos artistas nacionais.

Para refletirmos sobre essas situações, utilizaremos as considerações de Nichols (2005) acerca da ética. O autor lembra que, para a produção de documentários, é importante que o documentarista revele aos atores sociais suas intenções com o filme. No caso de Fala Tu, a proposta feita para os atores sociais parece não contemplar o resultado final da obra, ou seja, o produto parece distanciar-se do tema que motivou a aceitação para a participação dos rappers.

Cabe ressaltar que todos os atores sociais hip hoppers que aparecem na obra são líderes-comunicadores folk que publicizam a consciência periférica, uma vez que as letras das músicas revelam a atitude de resistência, ou seja, incluem temas como violência policial, desassistência do Estado, preconceito racial, situações enfrentadas por mulheres negras periféricas entre outros temas comuns às periferias brasileiras. No entanto, esses conteúdos não são significativamente explorados pelo documentarista que escolheu reproduzir os problemas enfrentados pelas sujeitas e sujeitos periféricos em seus cotidianos.

Em uma das falas de Macarrão no documentário, ele diz que acredita que os jovens das classes mais abastadas, os chamados playboys, gostam de rap por “acharem uma viagem a vida na favela”. Neste momento, durante o bônus do DVD, os produtores Guilherme Coelho e Nathaniel Leclery, revelam se reconhecerem como os playboys mencionados pelo rapper.

Como lembra Ramos (2013), os filmes documentários contemporâneos geralmente são produzidos por cineastas de classe média que falam para um espectador também de sua classe, e que se espanta ao ver a miséria do outro.

Posto assim, Fala Tu pode trazer ao debate a filosofia buberiana, a partir da relação Eu-Isso, uma vez que as acepções do documentarista parecem ser mais dominantes que a dos atores sociais. Neste sentido, o Eu, em muitos momentos, assume a postura egótica ao olhar para o Outro de modo a extrair dele conteúdos que podem embasar a sua visão sobre o tema: a assimilação de sujeitas e sujeitos periféricos à miséria e violência. Neste sentido, parece haver a predominância do monólogo disfarçado de diálogo.

Como contraponto, apresentaremos as considerações sobre o documentário Aqui Favela: o rap representa (2003) que podem ser reveladoras de uma relação mais autêntica entre documentarista e atores sociais.

Dirigido por Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, o filme apresenta, especialmente, hip-hopers de diferentes cidades dos Estados de São Paulo e Minas Gerais (Brasil), entre outros como o fundador do movimento, o Afrika Bambaataa. Os atores sociais são sujeitos e sujeitos periféricos que falam sobre seus trabalhos com o hip hop e a importância do movimento nas comunidades, além de seus problemas dentro e fora da manifestação cultural.

Temas que envolvem os territórios periféricos e que estão nas narrativas generalistas dominantes, são abordados sob a ótica dos atores sociais que falam a partir de suas experiências. Com relação a assimilação do rap com a criminalidade, o rapper Elemento é quem inicia o assunto. Ele diz que a sociedade associa o rap a criminalidade justamente porque generaliza que toda a população periférica é “mau elemento”. Ou seja, a manifestação cultural é estereotipada pelo próprio preconceito atribuído aos territórios periféricos. E então ele explica que o rap aborda a criminalidade, mas com a intenção de provocar a reflexão do jovem. O comentário do rapper pode indicar o resultado de um diálogo autêntico, pois intenciona esclarecer acerca do assunto, de maneira respeitosa.

A abordagem do filme se dá no hip hop, na relação dos atores sociais com o movimento, incluindo as considerações acerca da conscientização social, discurso de crítica social, resgate de jovens que se envolveram com a criminalidade ou com o uso de drogas e suas potencialidades enquanto trabalho.

Há cenas que revelam as dificuldades dos hip hoppers em alcançar a ajuda do poder público, como as negociações com a Prefeitura da cidade de Jandira, interior de São Paulo, Brasil. Na ocasião, eles negociam patrocínio a partir da verba destinada à cultura, para a apresentação dos grupos de rap. Alegam que o que precisam é pouco quando comparado aos gastos que a prefeitura tem com outros eventos. Argumentam, ainda, que os eventos de rap promovem ajuda comunitária, com a arrecadação de alimentos para as famílias mais necessitadas. As cenas e o depoimento de Jorge, membro do grupo Interferência, demonstram o desinteresse sobre a cultura periférica, pois, ainda que ela intencione transformação social, a verba é distribuída em eventos como festa junina, vôlei de areia entre outros.

Os documentaristas, especialmente Junia, aparece em falas e em imagens, caminhando juntos com os atores sociais. Convites amistosos dos hip hoppers para que a equipe entre em suas casas, bem como a representação deles com suas famílias apresenta que os produtores buscaram ao máximo quebrar o estereótipo apresentado por Hamburger (2007) que é comum nas narrativas que abordam os territórios periféricos: jovem “pobre, negro e malvado”.

Há ausência da figura paterna e o motivo da situação é revelada em dois momentos. O rapper Dre conta que o pai morreu na cadeia e que o padrasto se encontra preso. Por esse motivo, teve que largar os estudos para ajudar a mãe a cuidar da casa e dos irmãos. Enquanto fala sobre as dificuldades de arrumar emprego sem estudo e sendo morador da periferia, a câmera mostra medalhas e taças já conquistadas pelo rapper. Em outro momento, em um grupo de amigos, uma rapper segura a sua bebe, enquanto fala da importância de usar o hip hop para cuidar e deixar um legado para a sua filha, pois não quer que ela viva com a dor de não ter um pai.

As sujeitas periféricas aparecem com frequência. Nas filmagens que ocorrem nas casas dos rappers, as mães participam com depoimentos ou em cenas que comentam alguma fala dos filhos ou os cumprimentam em chegadas e partidas. Parecem mães presentes e atentas. Com relação às sujeitas hip hoppers, há a representação de dois grandes nomes do rap nacional, sendo a Lady Rap e a Sherylaine. Na ocasião, elas falam sobre a importância do movimento e os problemas enfrentados por elas pelo fato de serem mulheres na cena do hip hop. Dizem que os homens criticam o preconceito, mas que fazem o mesmo internamente,

quando se referem as produções femininas. Então, cantam músicas que também expressam o machismo existente no movimento.

Cabe ressaltar que essas abordagens são bastante significativas, uma vez que, em pesquisas já realizadas sobre a representação das mulheres nos documentários nacionais (POSTALI, 2020), detectamos que há ausência delas na maioria das produções realizadas nos anos 2000, período de muita produção acerca do tema. A ausência se dá na representação de líderes-comunicadoras e também de outras sujeitas periféricas que não necessariamente envolvidas no movimento hip hop. Aqui Favela, no caso, é a produção que mais bem representa as sujeitas, ainda que haja pouca abordagem quando comparada a quantidade de sujeitos.

A religiosidade não-dominante também aparece em Aqui Favela. O Candomblé é citado nas falas dos rappers sendo o culto apresentado enquanto um ator social comenta sobre a importância da religião para a comunidade e para a sua postura enquanto rapper, ao passo que a sociedade, de modo geral, tem preconceito sobre a crença. Diferentemente de Fala Tu, por exemplo, que apresenta o Santo Daime descolado do tema central do filme, incluindo efeitos de câmera, filmagens de velas, pessoas tomando o chá, imagem de lua cheia etc., muito provavelmente, na intenção de apresentar a crença de maneira espetacular. Já em Aqui Favela, o Candomblé aparece de forma complementar ao tema do filme.

O documentário, portanto, contempla as vozes dos (as) líderes-comunicadores (as) que se apresentam como sujeitas e sujeitos periféricos que usam os elementos do hip hop para promover a consciência periférica. O conteúdo geral do filme pode indicar que ele é resultado de diálogos autênticos entre os documentaristas e atores sociais, uma vez que demonstram respeito e confiança. O Eu, neste caso, assume a postura de pessoa, estabelecendo a relação de reciprocidade ao tratar o Outro como complementar e não objeto de seu produto.

## **Considerações finais**

O presente artigo buscou compreender a importância da ética dialógica para a produção de filmes documentários. Escolhemos esse gênero cinematográfico, considerando que ele promete entregar asserções sobre o mundo histórico e, portanto, pode ser revelador

das relações estabelecidas entre pessoas, sendo os documentaristas e os atores sociais líderes-comunicadores folk.

Através de uma análise descritiva que envolve observações sobre os elementos das narrativas cinematográficas, especialmente dialógicos, indicamos as possíveis posturas dos documentaristas e que revelam diferentes posições. Em Fala Tu, é possível observar um olhar externo e focado aos elementos das cenas que parecem exóticos aos olhos do documentarista. As pessoas parecem frágeis, sendo que os recortes selecionados podem revelar um tratamento generalista, muito comum nas narrativas dominantes que abordam os territórios periféricos. O filme, portanto, aponta mais para a relação Eu-Isso.

A fim de analisarmos narrativas passíveis de comparação, apresentamos o filme Aqui Favela: o rap representa, uma vez que o tratamento dado aos atores sociais e seus conteúdos foram melhor assimilados ao tema central do filme que é o movimento hip hop. Em diversos aspectos da narrativa é possível identificar uma relação respeitosa e de confiança entre as partes, o que é resultado de um diálogo autêntico. As sujeitas e sujeitos periféricos são apresentados em suas potencialidades, como líderes-comunicadores folk. Esse filme, portanto, pode indicar a relação Eu-Tu, que entende o Outro como complementar, e não classificável.

Assim, este estudo buscou lançar luz à novas considerações, sobretudo na representação midiática de líderes-comunicadores folk, indicando que há possíveis caminhos para a análise e produção de narrativas mais éticas sobre o Outro.

## Referências

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

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.

BUBER, Martin. **Eu e Tu. Introdução e Tradução de Newton Aquiles**. Von Zuben. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1974.

BUBER, Martin. **Do Diálogo e do Dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

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

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

POSTALI, Thífani. **Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

POSTALI, Thífani. A invisibilidade da mulher no hip hop: Uma análise sobre documentários dos anos 2000. **Revista Comunicação, Cultura e Sociedade – RCCS**. 0ª Edição Ano 10 2019/20 A 0032 Dossiê “Comunicação, Cultura e Sociedade” 10ª Edição Ano 10 2019/20. Disponível em: < <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4302>>. Acesso em 25 de jun. de 2020.

POSTALI, Thífani. Documentário de ética dialógica: a explicitação do encontro entre documentaristas e atores sociais. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2021. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/357974>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

POSTALI, Thífani; AKHRAS, Fábio Nauras. Reflexões sobre a representação dos territórios marginalizados no cinema nacional: cultura popular e identidades. **Triade: Comunicação, Cultura E Mídia**, 5(9). 9ª Edição Ano 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/2744>>. Acesso e 14 de set. 2021.

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

## Referências fílmicas

Aqui favela: o rap representa. 80 min, 2003. Direção: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, Fotografia: Leo Ferreira. Edição: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira.

Fala Tu. 74 min, 2003. Direção: Guilherme Coelho. Fotografia: Alberto Bellezia  
Edição: Guilherme Coelho, Mano Thales, Maurício Andrade Ramos, Nathaniel Leclery.