

**O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO COMO INSTRUMENTO
DE MOBILIZAÇÃO SOCIAL NA
ABORDAGEM DE *FALA TU* (2003)**

Pâmela de Bortoli Machado*

Fala Tu (Brasil, 2003, 74 min.)

Diretor: Guilherme Coelho

Roteiro: Nathaniel Leclery. Rio de Janeiro [s.n.]

Produção: Maurício Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e
Guilherme Coelho



Fala Tu (Coelho, 2003) ilustra a trajetória de três moradores da zona norte carioca que buscaram no rap uma alternativa para alcançar sua inclusão social. O filme se quer uma testemunha dos sonhos, dramas e transformações vividas pelos personagens durante os meses de filmagem. Tal destaque para um determinado personagem é colocado por Holanda

* Mestranda. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes -
Mestrado em Multimeios, 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: pam.dbmac@gmail.
com

(2006) como sendo parte de um processo restrito, ou seja, o filme não apresenta o indivíduo inteiro, nas suas múltiplas facetas. Ao invés disso, ele apresenta um homem que representa o *tipo* migrante bem sucedido, ou o *tipo* migrante fracassado, ou ainda o *tipo* empresário. Logo, apresentase abaixo uma breve contextualização sobre os personagens sociais de *Fala Tu*, ilustrando as características individuais que norteiam a narrativa do documentário:

Baseando-se no *tipo* dos personagens estabelece-se a música enquanto cerne de uma possibilidade de inclusão social, demarcando as questões sociológicas do grupo em questão. Além disso, frisa-se que o documentário em análise tem como premissa questões ideológicas que fazem da música a expressão dos conflitos vivenciados diariamente. Emergidos de favelas e locais periféricos, os personagens buscam na música uma forma de protestar contra as desigualdades econômicas, tornando-se porta-vozes de uma camada de excluídos.

Partindo desse princípio, Souza (2006) considera que as representações musicais concedem visibilidade a conflitos e tensões que, se manifestadas de outra forma, seriam pouco aparentes. Assim, identidades criadas a partir das músicas ajudam na compreensão da conjuntura sociocultural das cidades. No caso de *Fala Tu*, o movimento musical concentra-se no hip-hop e, uma vez consolidado no seio de regiões periféricas de centros urbanos, torna-se um “agente” catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens de periferia.

Um olhar sobre o outro

Fala Tu (2003) apresenta o cotidiano de três *rappers* moradores da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro: Macarrão, Combatente e Thogun. Durante um período de nove meses o diretor Guilherme Coelho gravou os

acontecimentos e transformações destes três atores sociais, sublinhando suas expectativas, sonhos, dramas e interesses.



Thogum é o primeiro a surgir em cena. Em um plano onde o mesmo se dirige para um trem que o leva para o trabalho todas as manhãs, é possível acompanhar a equipe de filmagem em seu encalço, entoando diversas vezes as palavras “vem, vem, vem”, que, unidos a uma plasticidade observacional, já avisam ao espectador: o quadro que veem na tela é o olho da máquina cinematográfica. O *rapper* dialoga com a equipe de filmagem que, aos trancos e barrancos, o acompanha dizendo: “isso vai ser engraçado”. As próximas cenas os mostram trabalhando na gravação de uma de suas composições e em um de seus rituais religiosos diários. A participação de Thogum é a mais discreta dos três personagens até os 28 minutos do filme. Quando a van da equipe de produção leva o *rapper* ao

encontro de seu pai que ele conheceu na roleta de um ônibus e que está à beira da morte. Assim, uma projeção que até então era mais descritiva, dá espaço para a exposição de um drama pessoal, com Thogum esboçando a narração para as câmeras das lembranças de sua traumática infância recheada por graves conflitos familiares. Sua próxima cena será na sala do hospital com seu pai, que está visivelmente abatido.

É perceptível uma considerável timidez do ator social frente à figura paterna, que também é entrevistada pelo diretor (até mesmo comentando das potencialidades do filme como mola propulsora para a carreira universitária de seu filho). Porém, as grandes doses de carga dramática deste personagem serão expostas em seus últimos (e longos) depoimentos. Em um destes, o *rapper* relata um fato ocorrido nas imediações de sua residência, onde, abordado por policiais, teve de retirar suas roupas por suspeita de ser traficante. Ou seja, mais um jovem negro que corroboraria com a “baderna”, sendo uma “ameaça” ou então só mais um “culpado” pela “confusão” social. A humilhação deste acontecimento parece reverberar em sua música no âmbito de que o negro de suas letras deve sempre “levantar sua cabeça” e abandonar a “escravidão” na qual é compelido a viver.

No encontro realizado oito meses após o início das filmagens, Thogum fala sobre a morte do pai. Embora guarde um certo ressentimento pela ausência do mesmo em seu crescimento, o sentimento de saudade transborda de suas palavras, delineando os contornos de sua face e seu semblante melancólico, fechando o ciclo de construção de uma representação altamente peculiar. Depois de contar no documentário diversas passagens de sua vida, inclusive as mais sofridas, Thogum estranha que alguém possa se referir a ele como um personagem do filme: “*Fala Tu* me deu a oportunidade de mostrar para as pessoas do que sou

feito e fazê-las aprender um pouco do que eu aprendo todo dia. O meu sofrimento me fez colocar à prova toda a minha formação”, afirma.

As primeiras imagens de Mônica Xavier de Oliveira (Combatente) também são mais distanciadas de sua vida privada, focando principalmente nas esferas de sua carreira profissional como atendente de telemarketing, como cantora do grupo de rap *Negativas* e como locutora de uma rádio comunitária. Após mais algumas imagens na rádio, a personagem irá sumir do palco, e, diferentemente de Thogum, a dinâmica estabelecida com a equipe de filmagem aparentemente não consegue dar conta de penetrar mais efetivamente a sua intimidade. Nos planos finais, realizados em sua casa, Mônica irá discorrer sobre seu ingresso na Igreja do Santo Daime, esboçando que seu pertencimento a esse grupo decorria de problemas pessoais que ela precisava resolver, mas que não são tocados em qualquer momento de suas entrevistas. Também é retratado o desligamento de Combatente do grupo *Negativas*, situação de encontro filmada que, visivelmente, incomoda as personagens, mas que é mascarado devido a presença da câmera. A cantora Afro Lady fala sobre o comportamento explosivo de sua ex-colega de grupo musical, questão que também não surge nas cenas gravadas. O que se apresenta é um plano relativamente curto onde Combatente chora em sua volta de ônibus para casa.

Em sua última aparição, nas imagens captadas após oito meses do início do filme, são oferecidas algumas cenas de sua carreira solo, fechando um desenho que acaba ficando mais atado a um olhar das dimensões públicas e profissionais da vida de Mônica.

Dos três personagens principais da trama, aquele que confessadamente mais se expõe (e entra em conflito) com a equipe de filmagem é Macarrão. Para ele, o “termômetro” que avalia a qualidade de seu trabalho musical não é a própria esfera do rap, ou ainda, de modo mais abrangente, a cultura hip-hop, mas a comunidade da qual faz parte,

seus vizinhos, amigos. Assim, seu reconhecimento se efetiva na execução de suas letras em rádios comunitárias ou mesmo em horários de visita em presídios. Sua vertente musical também contém narrativas de vivências pessoais em intercâmbio com uma linha mais geral do rap, que aqui se encontra em linha tênue com o chamado universo carcerário, embora Macarrão não considere sua música como “de bandido”, mas sim como “crônicas do cotidiano”.

No contexto do filme do diretor Guilherme Coelho, os conflitos entre os níveis ideológicos podem ser identificáveis, principalmente, através das expressões musicais e verbais de Macarrão, Combatente e Thogun. Porém, ainda que cada um dos três componha letras focadas em audiências diferentes e com conflitos específicos, o discurso ideológico mais estável desse tipo de música no contexto brasileiro se expressa na integração dos gêneros de rap a um movimento mais abrangente, o chamado hip-hop.¹

Assim, a representação passa a ocorrer através de depoimentos que possibilitam a compreensão do meio em que se inserem. Conforme já enfatizado por Miotello esse procedimento é mais eficiente, uma vez que se serve, principalmente, de palavras e estas “não precisam de outro meio para ser produzida a não ser o próprio ser humano em presença de outro ser humano” (Miotello, 2005: 170).

A expressão musical demarcada como uma linguagem do grupo é viabilizada a partir de estruturas ideológicas que buscam no rap a estrutura para suas manifestações e protestos. Surgido em favelas e locais periféricos, o gênero rap ganha espaço assim como o hip-hop e o funk. Segundo Souza (2006), são dois movimentos que, ao longo dos

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

últimos 20 anos, se tornaram porta-vozes de uma camada de excluídos cujo crescimento se deu nesse mesmo período, revelando um Brasil fragmentado e disperso. As representações musicais do hip-hop e funk concedem visibilidade a conflitos e tensões que, de outra forma, seriam pouco aparentes. Logo, identidades criadas a partir das músicas ajudam na compreensão da conjuntura sociocultural das cidades onde estas expressões são formuladas. Em especial, focando no movimento hip-hop, sua consolidação no seio de regiões periféricas de centros urbanos faz com que ele se torne um agente catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens. “Se, de um lado, o traficante serve de espelho para esse mesmo jovem, por outro, os líderes de movimentos como o hip-hop são referências nas comunidades onde atuam” (Souza, 2006: 8).

Com base nessa potencialidade da expressão e a partir dos relatos de suas experiências e letras de músicas, a interação entre a música e a realidade social vivida no ambiente da favela é pontuada. A desigual distribuição de renda é exclamada e protestada sob forma de letras que utilizam o rap como expressão de seus discursos ideológicos. Para Souza (2006), mais do que uma expressão sonora e ideológica, o rap potencializa o diálogo e modifica seu próprio conteúdo legitimado no cotidiano na medida em que as várias facetas do gênero musical representam em sua maior parte conflitos que são internos aos espaços da periferia:

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

A mensagem pelo rap nas imagens de *Fala Tu*: o documentário contemporâneo como instrumento de conscientização e crítica social

Nas circunstâncias em que o discurso do documentário *Fala Tu* é construído (no caso um complexo de favelas na Zona Norte do Rio de Janeiro) tem-se a estrutura ideológica do hip-hop consolidada no cotidiano daquele ambiente e presente nos discursos dos três *rappers* e nas letras de suas músicas. Este movimento envolve um conjunto de diversas manifestações culturais (dança, música, poesia, artes plásticas), onde cada um destes elementos se combina ou atua independente em determinado espaço. Porém, sua expressão mais geral como referência de níveis superiores da ideologia do cotidiano se faz através dos signos “conscientização” e “mobilização social”. Ainda que o primeiro elemento não seja dado como oficial no hip-hop, somente sendo reconhecido por alguns integrantes, ambos perpassam boa parte das expressões culturais deste movimento. No cerne de seus significados estão “a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico da luta dos negros e de sua herança cultural, o combate ao preconceito racial, a recusa em aparecer na grande mídia e o menosprezo por valores como a ganância, a fama e o sucesso fácil” (Zeni, 2004: 230). No caso do hip-hop, com o intuito de reiterar, adaptar e reconstruir diariamente seus valores, “certos grupos reúnem-se em posses, associações que têm por objetivo organizar o movimento, tanto do ponto de vista musical como social, disponibilizando para a comunidade aulas de hip-hop e de outras matérias, como educação sexual, informática, cultura negra e história, por exemplo” (Zeni, 2004: 230).

Partindo do intuito de transmitir a ideologia do personagem social, *Fala Tu* detém-se no rap dos entrevistados evidenciando tanto questões de cunho econômico como a falta de emprego e a distribuição de renda

desigual no país, quanto de caráter social, como racismo e preconceito. Exemplifica-se este último com um rap cantado por Thogum:

Vejo meus irmãos pretos, deixados de lado, sem referencial, confusos com sua pele, não sabem o que são, moreno jambo, mulatinho ou até azulão e ainda escutam no rádio, vêm na TV o alienado dizer ‘nossa cor marrom, marrom bombom, marrom bombom’. Emparedado, cuidado seu preto abobado, quer nos dissimular, nem imagina o trabalho que dá para nossa etnia se articular. Tu não se importa com a mensagem que tem de passar, pensa somente no dinheiro que tem para ganhar. Negros por excelência vêm te alertar: cuspa fora o veneno que vão te injetar, adquira consciência, exaltando sempre sua negritude, não seja mais um covarde negro atual, retira a venda dos olhos e caia na real, real, real. Geneticamente somos mais fortes, na luta diária corremos da morte, nos dão como prêmio a droga, o analfabetismo, te enterram no crack, na cocaína do mal, realizando com sucesso o genocídio total, mude rapidamente sua atitude, levante sua cabeça, chega de escravidão, levante sua cabeça, não seja um babaca negão. Espero ansioso a tua reação.²

Outras características são intrínsecas ao conteúdo cultural das músicas de Thogun por chamarem “a atenção para os fatos específicos que não correspondem à amplitude do seu Estado, muito menos do seu país, mas o que ocorre no seu bairro, ali na esquina de sua rua” (Souza, 2006: 10). Anunciando logo no início da melodia seu “público alvo” (“Os irmãos pretos que são deixados de lado e estão confusos com a sua pele”), Thogun transforma seus versos em narrativas de suas próprias experiências e adversidades. A sensação de já ter nascido “excluído” fez com que buscasse um “direcionamento para sair desta camada de exclusão”, que é voraz e insensível a estes sujeitos marcados com os estigmas da violência e da desordem.

2) Rap composto por Thogum extraído do documentário *Fala Tu* (2003).

Já Mônica Xavier de Oliveira, chamada no mundo do rap de Combatente, efetiva o “combate” fixado ao seu nome na luta diária em dar à mulher o espaço que ela não possui, tanto no rap quanto no bairro de Vigário Geral, onde vive. No grupo do qual faz parte em conjunto com duas amigas (Afro Lady e Camila), os elementos do hip-hop perpassam suas substâncias ideológicas em alguns momentos, deixando implícito que suas letras buscam uma determinada mobilização social e menosprezam a ganância. Em uma das composições que aparecem no desenrolar do documentário, por exemplo, há a crítica à “mina de bandido”, gananciosa pelos bens do traficante e que “só tá por cima quando o cara tá de pé”, música esta que Camila pede para que Combatente cante como se estivesse apontando o “dedo na cara”, ou seja, interpelando o público a que se destina (a mulher da comunidade), a uma mobilização social determinada. Porém, embora a relação entre o rap do grupo de Negativas e os elementos do hip-hop soe harmônica o conflito com esta ideologia do cotidiano, legitimada socialmente, é a própria raiz da expressão musical do grupo *Negativas*. Escrevendo letras que, segundo elas, focam o protesto ante uma comunidade e um rap que é por excelência machista, a proposta é a possibilidade de se ver uma mulher que, ainda que esteja preocupada com sua aparência, tenha outros signos atribuídos a si, como o de “guerreira” e “independente”. Na música anteriormente citada, a crítica à mulher “domada” é clara: “Dominada, otária, é isso que você é / não sobe no salto não age como mulher / Também não é guerreira como muita mãe solteira”.

Tal ideologia também ocorre na música do *rapper* Macarrão. Seu reconhecimento se efetiva, em suma, na execução de suas letras em rádios comunitárias ou mesmo em horários de visita em presídios. Sua vertente musical também contém narrativas de vivências pessoais em intercâmbio

com uma linha mais geral do rap, que aqui se demarca através de uma linha tênue com o chamado universo carcerário.

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

Portanto, a importância do vídeo documentário enquanto fator de conscientização dá-se a partir do momento em que contextualiza os fatos de um problema social, evidenciado pela valorização do aspecto pessoal, cujos indivíduos ilustram suas expectativas, dificuldades e ideais. Segundo Peruzzo (1998), o vídeo documentário pode possuir a capacidade de ressaltar os valores da comunidade que retrata de forma a incentivá-la a obter simples produções que a satisfaçam e lhe possibilitem o desenvolvimento de suas virtudes. “A participação e a comunicação representam uma necessidade no processo de constituição de uma cultura democrática, de ampliação dos direitos da cidadania e da conquista da hegemonia, na construção de uma sociedade que veja o ser humano como força motivadora, propulsora e receptora dos benefícios do desenvolvimento humano” (Peruzzo, 1998: 296).

Sendo assim, a partir da ideia de procurar integrar um grupo social destacando suas culturas e preceitos, o documentário valoriza os indivíduos em suas potencialidades e cria contextualização, tanto das dificuldades como das alternativas para a construção de uma resolução para as respectivas problemáticas: *Três vidas. Três histórias. Uma paixão em comum: a música.*

O documentário transmite a ideia de mobilização social a partir do momento em que propõe acompanhar a trajetória de três atores sociais diferentes como conscientização da problemática vivenciada pelas classes excluídas. Cavalcante atribui ao rap sua forma de legitimar suas dificuldades e buscar, na música, uma alternativa para não sucumbir às dificuldades do cotidiano: “O hip-hop foi e é a linha divisória entre o que eu posso ter de bom, o que eu posso proporcionar de bom e toda podridão que está aí fora. As músicas devem alertar e incentivar a vontade de mudanças.”³

Ao final das falas das pessoas entrevistadas em *Fala Tu* explicita-se a verdade de um cinema que procura legitimar os sujeitos que abordaram suas realidades. O documentário finaliza sua função ao levar a acreditar que as imagens expostas sejam a própria realidade representada diante do espectador. Aqui, a imagem complementa-se pelo rap evidenciando a problemática de três pessoas que exacerbaram suas revoltas em formas de rimas. E o documentário leva tais rimas como composição realística do cotidiano que passa despercebido, conforme acrescenta Maia (2011) ao dizer que o conjunto narrativo proposto pelo diretor Guilherme Coelho não se encarrega do trabalho de “inclusão” dos excluídos, o que seria o mesmo que admirá-los pelo simples fato de serem segregados, reafirmando assim sua incapacidade de adquirir visibilidade sem a presença do cineasta ou da marca da “violência”.

A atitude de filmar “sem pena de ninguém” é perceptível em *Fala Tu*, já que a proposta não é “incluir”, mas tão somente não excluir, ou seja, dar o espaço para a construção e reconstrução de perfis a partir de relatos e ações. Dessa forma, e ciente da sua intervenção no “real” na posição de cineasta, Coelho pôde mergulhar no habitual daqueles indivíduos nos nove

3) Menção de Cavalcante extraída do documentário *Fala Tu* (2003).

meses de gravação, dialogando ativamente com as narrativas já existentes no tecido social onde residem os protagonistas do documentário.

Portanto, os responsáveis por aquilo que seria uma possível “inclusão”, são os próprios *rappers* do documentário. Se em geral no rap/hip-hop a produção é feita a partir de quem, de fato, vivencia diretamente a exclusão (oferecendo quadros interpretativos para as apropriações de lugares instituídos nas artes de fazer cotidianas), o que se tem nos depoimentos dos três personagens de *Fala Tu* é, em síntese, a voz de narrativas do dia-a-dia de sujeitos estigmatizados por viverem em favelas e comunidades carentes e também por experiências particulares, que envolvem esta proposta inicial, superabundando suas próprias representações através de dramas individuais que não ficam limitados a uma visada do popular como simplesmente marginalizado ou “mata virgem” a se desbravar, mas como um leque abarrotado de ambiguidades que são inerentes à própria subjetividade dos sujeitos dotados de nomes próprios projetados na tela.

Este é o mote de toda uma verve de produção cinematográfica nacional: ver o outro para além de tipos pré-definidos, e, quem sabe, na singularidade deste sujeito que desbota o quadro de tons cinza, reconhecer a pluralidade dos modos de agir e ser no mundo social.

Referências Bibliográficas

ALTAFINI, Thiago (1999), *Cinema documentário brasileiro*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html> Consultado em 14/11/2012.

BERNARDET, Jean-Claude (1985), *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo: Brasiliense.

- COLUCCI, Maria Beatriz (2009), *Documentário brasileiro contemporâneo: jornalismo e interface de linguagens*. Disponível em: <http://www.faccrei.edu.br/gc/anexos/diartigos3.pdf>. Consultado em 14/11/2012.
- LINS, Consuelo (2004), *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MIOTELLO, V. (2007), “Ideologia” in BRAIT, B. (Org.), *Bakhtin: conceitos-chave*, 4ª Ed., São Paulo: Contexto.
- PERUZZO, Cícilia Maria (1998), *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*, Petrópolis, RJ: Vozes.
- RIDENTI, Marcelo (2000), “Cinema: em busca do Brasil” in *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro: Record.
- SOUZA, Gustavo (2006), “Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: Funk, Hip- Hop e Samba” in II ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf. Consultado em 13/10/2012.
- XAVIER, Ismail (2001), *O Cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.