



II ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Trabalho apresentado no 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.

CULTURAS URBANAS PERIFÉRICAS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: FUNK, HIP-HOP E SAMBA

Gustavo Souza¹

Resumo: Este trabalho quer investigar a relação entre a produção nacional de documentários e os grupos que desenvolvem atividades artísticas como uma forma de sociabilidade juvenil que não seja o tráfico ou criminalidade. Para isso, centraremos as atenções em filmes cujo foco está voltado para expressões musicais como o funk, o hip-hop e o samba.

Palavras-chave: Documentário, periferia e representações culturais.

Introdução

No documentário *Santa Marta, duas semanas no morro* (Eduardo Coutinho, 1987), alguns jovens que prestam depoimento falam sobre a ausência de trabalhos sociais, educativos ou culturais na favela onde o filme é rodado. Foram necessários alguns anos que para que as representações culturais se apresentassem como um “concorrente” do tráfico e da violência, pois fornecem o reconhecimento social e favorecem a sociabilidade juvenil. No entanto, é preciso considerar que outras medidas também contribuem para livrar o jovem da criminalidade, são elas: inserção no mundo do trabalho, combate à marginalidade e a violência e integração familiar. Sabemos, contudo, que essas medidas são importantes, mas os últimos 20 anos nos mostram que elas não são prioridades para os poderes públicos. Enquanto isso não acontece, é preciso empreender algum modo de intervenção. O contato com as representações artísticas se torna particularmente importante para mostrar ao jovem pobre uma outra possibilidade de experiência social.

¹ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Email: gustavo03@uol.com.br

Esta temática não se restringe apenas à realização da música, mas adentra outras arenas culturais, como o cinema. A partir da produção nacional, focando na produção de documentários, veremos que discursos se articulam em torno de representações musicais como o funk, o hip-hop e o samba como garantidores de uma sociabilidade juvenil para além da criminalidade. As atividades culturais são importantes porque tiram os jovens da ociosidade, dando-lhes a oportunidade de estimular a criatividade, habilidades e talentos até então desconhecidos. Esse aspecto é abordado em inúmeros documentários que mostram como representações artísticas minimizam a ociosidade e fazem com que o jovem se sinta reconhecido, vivo, visível. Pode ser através da fotografia (*Nascidos nos bordéis*) ou do teatro (*Favela Shakespeare*), mas é principalmente a partir da música, tais como o hip-hop, (*O rap do pequeno príncipe*, *Fala Tu*, *Universo Paralelo*), funk (*Sou feia mas tô na moda*), rock (*Missionários*, *Favela Rising*²) e axé-music (*O milagre do candeal*) que os jovens têm encontrado uma outra alternativa em meio ao caos e ao abandono.

O peso e a importância das manifestações culturais: funk, hip-hop e samba

As representações culturais, especialmente as relacionadas à música, são importantes não apenas porque apresentam ao jovem um horizonte dissociado da marginalidade, mas também pela forma como ajudam a pensar a sociedade brasileira e, em consequência, a problemática da violência urbana. A cultura popular, pois, deve ser vista como um agente ativo de um cenário passível às influências internas e externas. Ao mesmo tempo em que elas interferem nas comunidades onde atuam, há o efeito inverso, ou seja, os atores sociais apresentam sua parcela de contribuição e moldam tais representações culturais.

Nesse âmbito, destacam-se o samba, o funk e o hip-hop - expressões da cultura popular que revelam uma gama de valorações da sociedade brasileira. Esse aspecto pode ser visto com maior facilidade no funk e no hip-hop, que, de início, esgarçam a própria noção de “cultura popular”, que não pode mais ser vista como um território onde figuram

² Trata-se de um documentário que conta a história do grupo Afroreggae a partir de um dos seus integrantes, Anderson Sá. O grupo, no entanto, mescla em suas músicas uma série de referências que torna difícil uma classificação. Entre as que foram apresentadas neste trecho do trabalho, o rock é mais próxima, mas não a única.

somente expressões consideradas de “raiz”, autênticas ou puras (bumba-meu-boi, ciranda, marujada ou jongo) realmente capazes de representar a verdadeira essência da brasilidade. Veremos como se apresentam representações musicais como o funk, o hip-hop e o samba e como esse aspecto pode ser percebido com a ajuda dos filmes selecionados para este trabalho.

É importante verificar como os filmes que apresentaram o cotidiano da favela se relacionam com tais representações musicais. Começaremos pelo samba e, nesse sentido, as referências a *Rio, 40 graus* e a *Rio Zona Norte* são novamente inevitáveis porque nos ajudam a pensar o papel que o samba (ainda não havia o funk e o hip-hop) exercem na constituição de uma identidade nacional. Sabemos que os filmes citados não são documentários, o que, de início poderia causar uma incongruência metodológica, visto que esta pesquisa está voltada para esse tipo de filme. A utilização deles como ponto de partida para a discussão se dá, inicialmente, porque eles são um dos mais expressivos e pioneiros no que se refere à retratação da periferia e também pela reduzido número de documentários do período que retratem a questão, uma vez que o foco estava no sertão nordestino.³ Além disso, o caráter realista dos filmes, fortemente influenciados pelo neo-realismo italiano, nos permite dizer que, de uma certa forma, eles se aproximam dos documentários em termos temáticos e narrativos. Se a nossa preocupação é com os modos de representação, e não com as distinções entre ficção e não-ficção, os filmes neo-realistas e os documentários estão muito próximos, como postula Nichols (2005: 129): “o neo-realismo ajudou a demonstrar que essa forma de estilo narrativo criou um fio comum entre ficção e não-ficção, que permanece até hoje: contar uma história ou dar voz a uma visão do mundo histórico não precisam ser vistos como alternativas polarizadas”. Já Burton (1990) considera que a influência do neo-realismo italiano foi decisiva para a realização dos filmes de Nelson Pereira dos Santos.

Rio, 40 graus abre com uma imagem aérea da cidade do Rio de Janeiro, com seus principais pontos turísticos, e ao fundo *A voz do morro*, música de Zé Ketti, como trilha

³ Desse período, há o episódio “Escola de samba, alegria de viver”, do *Cinco vezes favela* (1962), dirigido por Carlos Diegues. E o curta-metragem *Nossa escola de samba*, (Manucho Gimenez, 1965). O primeiro trata dos preparativos de uma escola de samba para desfilar e o conflito entre o líder da escola e sua esposa, envolvida com questões sindicais. Já o segundo acompanha durante um ano o cotidiano de uma escola de samba, desde os primeiros ensaios até o desfile na avenida. Em ambos tanto o subalterno como o samba estão presentes, mas há um desequilíbrio de enfoque entre a questão marginal e o samba. Por isso, recorreremos a *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*.

sonora. Esse é o cenário onde meninos vendedores de amendoim garantem sua sobrevivência. Mesmo vivendo em condições adversas, ainda há espaço para a felicidade e para o lúdico, como pode ser vista na sequência em que o garoto que se encanta com os animais no parque público, se esquecendo de sua atividade e de sua condição subalterna até que o guarda municipal interrompe sua contemplação, dizendo-lhe que ali não é o lugar para gente como ele. O garoto é negro e morador do morro. Ele troca figurinhas e solta pipa – o que reafirma a existência de uma infância dissociada da imagem de hoje, como veremos adiante. O morro ainda é um espaço de socialização intensa entre os moradores e o filme revela, inclusive, que havia espaço entre as casas ou barracos, bem diferente das imagens que hoje mostram uma intensa aglomeração. Este é o cenário para a celebração entre comunidades, que, mesmo vivenciando precárias condições de vida, não perdem a oportunidade para comemorar. O agente “mediador” é o samba, que promove a festa entre as escolas de samba Portela e Unidos do Cabuçu. Em meio à alegria, as diferenças e adversidades são esquecidas e todos são convidados à confraternização. O empecilho à festa é um personagem que vai cobrar dos moradores o aluguel dos barracos. Mas ele não é brasileiro e nem sambista, mas sim um estrangeiro (provavelmente turco) que ainda não se deixou envolver pelo ritmo contagiante. No final do filme, a música de Zé Ketti vem reforçar a união que o samba é capaz de promover.

Rio, Zona Norte, por sua vez, intensifica a presença do samba na narrativa. Ao contrário de *Rio, 40 graus*, que na abertura mostra pontos turísticos da cidade, o ponto de partida é a Central do Brasil, cujo trem que de lá parte mostra uma imagem panorâmica do subúrbio (a Zona Norte, que dá título ao filme) onde a história vai se desenrolar. O personagem principal é um compositor que sobrevive de biscates (interpretado por Grande Otelo) e cujos sambas lhe rendem apenas a admiração de quem os ouve, mas não o sustento. Suas letras revelam ainda o momento em que a malandragem era vista como algo valorizado no estilo de vida da cultura carioca, como mostra o samba em que a morte do malandro lhe “causou dó”.

Nesses dois filmes, o samba funciona como a representação artística capaz de promover uma unidade social. O samba ajuda a reforçar a idéia de que, mesmo com as diferenças entre ricos e pobres, vivemos num país pacífico, alegre e sem conflitos sociais. Nota-se, de acordo com Chauí (1986), que uma representação musical tipicamente carioca

ganha *status* de agente unificador nacional. O samba representa o Brasil, mesmo que ele não seja ouvido com frequência em todos os Estados. Esse “projeto”, fruto do controle ideológico patrocinado pelo Estado Novo, nos anos 30 e 40, é intensificado nas décadas posteriores. A partir do samba (e do futebol), é possível visualizar uma conjuntura que se apropria da cultura popular para domesticar e apaziguar qualquer possibilidade crítica. Em filmes como *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* o Brasil é um corpo homogêneo onde as tensões e conflitos sociais ficam em segundo plano tudo em nome da celebração e da união promovida por essa representação musical.

O final dos anos 80 é o período em que a violência urbana começa a ganhar contornos mais definidos nos grandes centros urbanos, passando de fenômeno exclusivo dos morros e favelas para se instalar de forma horizontal por todas as grandes cidades brasileiras (Adorno, 2000; Nascimento, 2003). Esse é também o momento em que representações da cultura popular como o funk e o hip-hop começam a ganhar força. Não se quer aqui associar o desenvolvimento dessas expressões musicais como consequência direta do contexto de violência urbana, pois qualquer comunidade ou coletividade que experimenta a heterogeneidade em suas relações está passível a atos violentos. Logo, as letras do funk e, em especial, do rap⁴ inevitavelmente abordarão as questões relativas à violência e à pobreza, visto que essas propostas musicais retratam o cotidiano de comunidades periféricas e seus personagens.

O funk e o hip-hop, ao longo dos últimos vinte anos, se tornaram os porta-vozes de uma camada de excluídos que nesse mesmo período apenas cresceu. Eles revelam um Brasil que é fragmentado e disperso. O entendimento dessa dinâmica deve considerar o pioneiro estudo realizado por Hermano Vianna (1988), sobre o funk carioca, seguido pela amplificação promovida por Micael Herschmann (2000), que estudou o movimento hip-hop e o funk num momento em que essas representações já haviam extrapolado as fronteiras dos bairros pobres. Sobre o movimento hip-hop, destaca-se a pesquisa de Glória Diógenes (1998). É com base nas considerações desses autores que vamos desenvolver nossas análises.

O funk conseguiu repercussão nacional devido aos arrastões na praia de Ipanema, em 1992. Tais episódios foram diretamente associados aos freqüentadores de bailes funk –

⁴ O rap é a expressão musical do movimento hip-hop, assim como o grafite representa as artes plásticas e o break, a dança.

jovens, negros ou pardos, pobres e moradores da favela -, que logo seriam demonizados na imprensa como representantes da violência e do perigo.⁵ O percurso rumo à visibilidade não se deu por meio de letras ou artistas, mas a partir da associação do funk com a violência, reafirmando uma generalização que delimita características e o raio de atuação de uma expressão cultural. Para Hermano Vianna, o procedimento da imprensa se explica porque o desconhecido, mesmo estando próximo, gera uma insegurança. O modo mais rápido para “quitá-la” seria a demonização que considerara o desconhecido como exótico. “O grau de ‘exotismo’ de um fenômeno social é uma função quase direta da possibilidade de vê-lo transformado em estereótipo por grupos para os quais esse fenômeno é considerado exótico” (Vianna, 2005:185),

Demonizar o exótico é uma maneira fácil de explicar a situação e ainda identificar os culpados. Sobre essa questão também são válidas as considerações de Soares sobre os efeitos do estigma. Demonizar nada mais é do que lançar um estigma que, por sua vez, nos dá a segurança de sabermos quem são os agentes da violência urbana, instaurando o medo e a desconfiança perante o inimigo que agora é identificável (cf. SOARES, BILL, & ATHAYDE, 2005). O estigma, portanto, nos diz que diante de um jovem negro e pardo é preciso ter cuidado, pois certamente ele é mais um que promove a baderna nas praias da Zona Sul carioca.

Culturas urbanas periféricas no documentário

O funk e o hip-hop se apresentam como uma dupla possibilidade: movimento musical que retrata o cotidiano da periferia e movimento social que mostra ao jovem pobre uma possibilidade de evitar o caminho da marginalidade. Vários documentários evidenciam essa questão, entre eles *Sou feia, mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005), que expande a tematização do cotidiano da periferia para além da criminalidade e da violência, e evidencia que no subúrbio também há espaço para o lazer e para o sexo, e acima de tudo, para que esses temas também possam ser “cantados”. Embora o foco do documentário seja no setor

⁵ Micael Herschmann desenvolveu uma detalhada análise sobre como esses grupos foram retratados pela mídia após os arrastões nas praias cariocas, maiores detalhes, cf. Herschmann, Micael. Op. cit. Especialmente o capítulo “Demonização e glamourização na mídia”.

feminino do funk, os homens também apresentam suas composições que abarcam uma considerável gama de temas. Por outro lado, o documentário *Universo Paralelo* (Cobra, Teresa Eça e Maurício Eça, 2004) mostra que em um cotidiano onde pouca gente morre por conta de “doenças”, mas devido a assassinatos decorrentes do vínculo com o tráfico⁶, o movimento hip-hop torna-se uma via de extrema importância para evitar o envolvimento com a criminalidade e, por consequência, mortes prematuras.⁷

O documentário *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro, ouve os diretamente envolvidos no “fogo cruzado”: policiais, traficantes e moradores. A fala de abertura do representante do tráfico é um funk em que ele canta o seguinte:

O bairro do Jockey é ruim de invadir. Nós com os alemão vamo se divertir. Porque lá no Jockey eu vou dizer como é que é. Aqui não tem mole nem pra TRE. Mas pra subir lá no Jockey até a BOPE treme. Não tem mole pra civil também não tem pra PM. O dô maior conceito para todos bandidos choque. Agora eu vou mostrar como que é o bairro do Jockey. Tem um de AR-15, outro de 12 na mão. Tem mais outro de pistola escoltando o camburão. Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês. Quem são aqueles cara são de M-16. Porque esses alemão são tudo safado. Vem de garrucha velha taca uns tiro e sai (incompreendido).

A letra acima releva não apenas o cotidiano do bairro do Jockey (favela localizada na Gávea, bairro nobre da zona sul do Rio de Janeiro), mas de todas as localidades cujo tráfico de drogas age diretamente no cotidiano e no estilo de vida dos moradores dessas comunidades. O discurso que valoriza a violência está balizado no distanciamento dos poderes estatais em relação a essas comunidades e especialmente aos jovens que nelas habitam. Inseridos num universo de poucas oportunidades – lazer, educação, emprego etc – quem servirá de espelho, em muitos casos, será o traficante “dono do morro”.

⁶ O documentário abre um diálogo entre o rapper Cobra e um amigo, em que eles fazem uma espécie de “retrospectiva” dos assassinatos ocorridos no bairro onde moram. Ao fim, constata-se que todas as mortes estavam relacionadas ao envolvimento com o tráfico de drogas ou com a criminalidade.

⁷ Uma pesquisa realizada por Sérgio Adorno (2000) revela que, embora os jovens sejam os principais agentes no contexto de violência urbana, no saldo final, eles são muito mais vítimas. Adorno informa que “no período de 1988 a 1991, a média diária de homicídios cometidos por jovens foi de 0,6; a taxa média de jovens vítimas foi de 1,8, ou seja, para cada três vítimas de homicídios consumados temos um adolescente que cometeu homicídio.

Através das músicas do funk e do hip-hop, os jovens atestam sua descrença no sistema estatal e instauram uma identidade divergente daquela que associa ao Brasil a imagem de um país sem violência e adversidades (Herschmann, 2000). Nesse âmbito, devemos atentar para as articulações entre a cultura e a violência, o que nos permite enxergar as diversas peças que integram essa engrenagem – aquilo que Glória Diógenes (1998; 30-33) chama de “violência como um mapa cultural”.⁸ Essa perspectiva enfatiza que não se deve apenas fazer referências à violência, mas sim às suas práticas e relações inseridas no seu território. Para os setores socialmente marginalizados, a violência funciona tanto como uma estratégia de expressão, como uma forma de se conseguir visibilidade. Ou seja, a violência concede visibilidade a conflitos e tensões que permaneceriam pouco visíveis se não houvesse representações musicais como o funk e o hip-hop.

Logo, uma identidade criada a partir da música ajuda no entendimento da conjuntura sociocultural das cidades onde essas manifestações culturais são desenvolvidas. Nessa direção, o movimento hip-hop torna-se um agente catalisador de novas experiências sociais e culturais para os jovens da periferia. 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. Os depoimentos do baterista Garnizé em *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) evidenciam esse aspecto. Em meio ao contexto de caos e abandono em que se encontra o bairro onde mora, na periferia do grande Recife, para ele, a música exerce uma função além daquela vinculada ao lazer ou entretenimento. A música é o passaporte de entrada para um universo vivo e criativo em que o culto à violência e à criminalidade não encontra espaço:

É som de periferia, cara. Som... som de resgate, de conscientização. É... que fala a verdade nua e crua assim, da periferia, o que acontece, o cotidiano das pessoas dentro da periferia, dentro de uma comunidade pobre, dentro de uma favela, né. (...) Eu tenho a intenção de mudar a comunidade, eu tenho a intenção de mudar o conceito... social das pessoas, o modo de pensar, o modo de viver, sabe... de chegar

⁸ Zaluar (2000: 61) também corrobora essa perspectiva: “considero fundamental incorporar o plano cultural na análise, pensar as questões mais difíceis de serem apresentadas no debate público tão viciado nas visões do determinismo sociológico”.

e querer resgatar, de tirar a criança da rua, de passar os meus ensinamentos, o sofrimento que eu já tive de chegar e... e...

As mensagens presentes nas letras das músicas reforçam a construção de uma cena própria, com discurso próprio, destinado a um público específico. 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. É o que atesta a fala de Toghun, em *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2004). Ele chama a atenção para o fato de que as letras das músicas devem alertar e incentivar a vontade de mudanças. Já para o rapper Macarrão o termômetro do resultado do seu trabalho é o reconhecimento da comunidade, mesmo que o público ainda seja pequeno. Embora esteja associado como um fenômeno que “representa” a periferia, o hip-hop ainda está longe de ser consumido de forma majoritária nos morros, favelas e conjuntos habitacionais. MV Bill (2005: 36) considera que os verdadeiros “reis da favela” não são os grupos de rap, mas artistas de grande apelo comercial como Ivete Sangalo ou Titãs.

Conclusão

Os depoimentos de muitos rappers nos documentários citados nos mostram que a relação próxima deste músico com o seu “público alvo” faz com as letras das músicas retratem o cotidiano daquela localidade. Há, portanto, uma delimitação espacial, que, por sua vez, empreende um regimento diferente na forma como essas representações artísticas se relacionam com o lugar de origem.

A música como uma opção para refutar o caminho da criminalidade é um aspecto que não pode ser tomado como absoluto. Ele é uma parte da complexa engrenagem que é o cotidiano das comunidades periféricas. Quando centramos as atenções nessa possibilidade é para que o debate receba uma atenção mais dirigida, mesmo que uma considerável parcela da população das periferias brasileiras não esteja vinculada a nenhuma representação musical.

Afirmar que ao jovem pobre só resta o caminho do crime ou da cultura é o mesmo corroborar a idéia de que todo negro só tem talento para o futebol ou para o samba. É curioso notar como as representações culturais assumem papéis diversificados dependendo da classe onde atua. Nos setores mais abastados, o envolvimento com a arte é visto como uma possibilidade para o desenvolvimento humano e para o estímulo de talentos até então desconhecidos. Já nas classes mais pobres a arte é vista como salvacionista, como a única forma de se refutar o caminho do crime.

Não há no funk e no hip-hop o desejo de serem representantes de uma nação homogênea, mas justamente o contrário: a intenção é mostrar a existência de diversos “brasis”, que convivem sim com as experiências da violência urbana, cada um a seu modo. A necessidade é chamar 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. Se o samba anuncia a união entre as comunidades, o funk e o hip-hop reforçam que hoje essa união se não é inexistente, está comprometida por uma série de fissuras.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Sérgio. “Adolescentes, crime e violência”. Em: ABRAMO, Helena Wendel; FREITAS, Maria Virginia & SPOSITO, Marília Pontes (orgs.). *Juventude em debate*. São Paulo: Cortez, 2000.
- BURTON, Julianne. “Towards a history of social documentary in Latin America”. Em: BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. “Juventude: novo alvo da exclusão social”. Em: BURSZTYN, Marcel (org.). *No meio da rua – nômades, excluídos e viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

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

SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV & ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. “O *funk* como símbolo da violência carioca”. Em: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000.

ZALUAR, Alba. “A globalização do crime e os limites da explicação local”. Em: VELHO, Gilberto & ALVITO, Marcos (orgs.). *Cidadania e violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 2000