



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE**

FRANCISCO ALVES DOS SANTOS JUNIOR

**ÀS MARGENS DA NAÇÃO:
SUBALTERNIDADE E BIOPOLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

SALVADOR, 2011

FRANCISCO ALVES DOS SANTOS JUNIOR

**ÀS MARGENS DA NAÇÃO:
SUBALTERNIDADE E BIOPOLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, como requisito parcial de mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rachel Esteves Lima

SALVADOR, 2011.

Agradecimentos

A Rachel Esteves Lima, que, atenta e criteriosa, orientou esse desorientado. Agradeço antes de tudo pelo carinho, pela amizade e pela confiança no meu trabalho. Entre conselhos, puxões de orelhas e conversas em espaços informais, uma parceria se fez.

A Marinyze Prates de Oliveira, pelo carinho e apoio.

Ao professor José Francisco Serafim, pelas importantes observações durante a qualificação, e por me apresentar o maravilhoso mundo do documentário.

Aos professores Paulo César Alves, Albino Rubim, Renato da Silveira, Leonardo Boccia, Maurício Tavares, Leandro Colling, Carlos Bomfim, Djalma Thürler e Maurício Mattos e as professoras Linda Rubim, Rita Aragão, Denise Carrascosa e Elaine Norberto, pelas trocas de ideias e indicações bibliográficas.

A Delmira, Adriana e Luciana, secretárias do Programa, por me suportarem.

Aos amigos e amigas do PRONEC, em especial a Túlio, Ruth, Paula, Laís, Jamile, Jocevaldo e Cássio.

Aos amigos e amigas do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades – Giordanna, Fred, Vânia, Bruno, Elaine, Nane e Rodrigo: sem vocês boa parte disso aqui não teria acontecido.

A Eri, Germana, Eliane, Vivi, Louri, Zezinho, Cecilia, João, Juan, Dani, Tess, Adriana, Marquinhos, Ceci, Diogo, Tiago, Laura, D. Padilha, Laura, Valfrido, Sophia, Gabriel e todos os demais colegas com quem tive o prazer de dividir o mesmo teto de uma sala de aula.

Ao IHAC, e aos professores Sérgio Borges e Messias Bandeira.

À Capes e ao Pós-Cultura.

A Tai, Manu, Leo Viana, Paulo, Liu, Leti, Túlio, Ruth e Paula, pela amizade sincera.

E a meu pai, a minha mãe, Guga e Gabi.

Resumo

Esse trabalho tem como objetivo analisar a representação dos moradores de favelas e periferias no documentário brasileiro contemporâneo. Para tal, escolhemos como corpus de análise os filmes realizados entre os anos de 1999 e 2009 e que foram exibidos nos cinemas, levando-se em consideração que o documentário é um jogo que apresenta as disputas por visibilidade e as tentativas de lutas pelo acesso à esfera pública e à democracia. Os documentários *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner, *Fala Tu* (2004), de Guilherme Coelho, *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia, e *Estamira* (2005), de Marcos Prado, são exemplares nesse sentido. Neles, os personagens filmados produzem ranhuras, gagueiras e subjetivações, resistindo assim à vigliância, à exclusão social e biopolítica e ao controle a que são submetidos cotidianamente. Os sujeitos em posições de subalternidade e moradores das zonas de fraturas sociais fabulam e recriam suas vidas e suas experiências culturais, uma vez que as práticas políticas e os processos de subjetivação criam devires e desejos de cidadania e visibilidade. O que há de comum nesses documentários escolhidos para análise é o fato de os sujeitos representados usarem a precariedade de suas existências como força política, criando frestas na hegemonia e novos campos de agenciamento de consumo e produção cultural, biopolítica, e, por que não, econômica.

Palavras-chaves: documentário; subalternidades; multidão; biopolítica.

Abstract

This work aims to analyze the representation of the residents of slums and outskirts in the contemporary Brazilian documentary. For the proposed analysis we have selected as our corpus, films from 1999 to 2009, exhibited on the cinema, taking into consideration that the documentary is a game that presents the disputes for visibility and the struggle to access the public scenario and democracy. The documentaries *Babilônia 2000* (2000), by Eduardo Coutinho, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), by Paulo Caldas and Marcelo Luna, *A pessoa é para o que nasce* (2003), by Roberto Berliner, *Fala Tu* (2004), by Guilherme Coelho, *Sou feia mas tô na moda* (2005), by Denise Garcia, e *Estamira* (2005), by Marcos Prado, are exemplaries for that purpose. In those films, the characters produce slots, stutterings and subjectifications, resisting against the surveillance, social and biopolitical exclusion, and the domain which they are constantly subjugated. Since the political practices and the processes of subjectification produce becomings and wishes for citizenship and visibility, the individuals in subaltern positions and residents of social breaches zones fable and create their lives and cultural experiences. What is common among those documentaries chosen for the analysis is the fact that they use the precariousness of their existences as a political force, opening rifts in the hegemony and new zones of agency of consumerism, cultural, biopolitical, and why not, economical production.

Key words: documentary; subalternity, crowds, biopolitics.

De que lado você samba?

Chico Science

Sumário

Introdução.....	8
I – Do conceito à prática.....	15
Subalterno, subalternidade: por uma genealogia dos conceitos.....	15
Da re-escritura da nação: o lugar do subalterno.....	20
A hora e a vez dos Estudos Culturais: o subalterno reivindica um lugar	27
O documentário brasileiro: o subalterno e as zonas de exclusão.....	31
II- Filmando em favelas e periferias: o subalterno que resiste ao estigma.....	40
O subalterno no documentário brasileiro contemporâneo.....	40
O biopoder, a biopolítica: o subalterno como excluído.....	46
O documentário brasileiro: do excluído social à multidão que resiste.....	55
III- Da representação à fala.....	64
O subalterno e a partilha da fala: afinal, pode o subalterno falar?.....	64
O subalterno e a imagem como capital.....	73
O corpo fala e a música, diz?.....	83
Considerações finais.....	93
Corpus de análise.....	99
Referências bibliográficas.....	101
Referências fílmicas	107

Introdução

Vou começar no começo, solidificando endereço.

Olodum

Começar um texto falando sobre sua trajetória de pesquisa, a princípio, parece ser simples e fácil. Conciliar o rigor metodológico com a escrita ensaística se torna duplamente arriscado, uma vez que é necessário se ater aos limites da proposta de estudo e à tentativa de uma escrita fluida e compreensível, o que não é nada fácil de se obter. Acredito que o maior desafio que me impus durante esse processo do mestrado foi tentar realizar uma dissertação que buscasse aliar a clareza à análise do meu objeto. O processo de escrita da dissertação foi lento, e às vezes, angustiante, mas não menos prazeroso. Isto porque escrever e falar sobre documentário para mim sempre foi motivo de alegria. Entretanto, a escolha final da abordagem do objeto, as opções teóricas e metodológicas foram um grande desafio – e eu não esperava o contrário.

Desde a graduação venho pesquisando sobre o gênero documentário. No meu Trabalho de conclusão de curso (TCC) analisei os documentários de Eduardo Coutinho exibidos na televisão aberta, centrando-me nos filmes *Teodorico, o Imperador do Sertão* (1978)¹, *O Fio da memória* (1991)² e *Boca de lixo* (1992)³. Nesse estudo analisei a utilização dos códigos dos filmes (som, montagem, planos, etc.) na composição das alteridades representadas nos documentários de Coutinho, levando em conta a particularidade do gênero documental realizado para a televisão. Porém, antes de chegar às obras do diretor fiz uma pequena trajetória da “invenção” do documentário (seja cinematográfico, seja televisivo) e sua chegada ao País, e logo depois, à televisão.

Esse trabalho, mesmo que de forma tímida e superficial, me introduziu ao “mundo do documentário”. A partir dele tive acesso a referências bibliográficas e fílmicas, aos teóricos e os realizadores do campo do documentário, que antes para mim

¹ Documentário realizado quando Coutinho trabalhava no *Globo Repórter* (TV Globo). O programa, que hoje é exibido no formato de reportagem, contou com a participação de vários cineastas, entre eles Walter Lima Jr., Gregório Bacic, Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, entre outros. Para saber mais sobre o programa, ver: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

² Documentário realizado em comemoração aos 100 anos da abolição da escravatura e exibido na TV Cultura. Para saber mais sobre o filme, ver: LINS, Consuelo. Anos de transição. In: **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

³ Realizado de forma independente, o documentário foi exibido em televisões da Europa e do Brasil, a exemplo da *Chanel Four* (Inglaterra), *Le Sept* (França) e *TV Cultura* (Brasil). Esse filme será analisado de forma mais detida no primeiro capítulo da dissertação.

sequer eram motivo de apreciação. Diante disso, passei a me interessar cada vez mais pelo gênero e por suas particularidades e nuances, sabendo que, ao mesmo tempo, estudar o documentário é manter-se à margem dos estudos sobre cinema, especialmente no Brasil. Depois de ter realizado como Aluno Especial a disciplina *Imagem e contemporaneidade*, ministrada pela professora Marinyze Prates de Oliveira, decidi submeter-me à seleção de mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), inicialmente a fim de estudar as imagens da nacionalidade nos documentários brasileiros, em dois momentos específicos: durante o Cinema Novo e durante o dito Cinema da Retomada⁴.

Ainda no primeiro ano do mestrado, me aproximei de leituras mais contemporâneas sobre o documentário, deixando de lado a ideia de escrever sobre os anos de 1960/1970 (período em que se situavam os filmes do dito Cinema Novo que escolhi como *corpus*)⁵, e passei a me dedicar à contemporaneidade. Porém, a partir da publicação de uma série de ensaios sobre a relação entre audiovisual e biopolítica realizada pela *Revista Cinética*, intitulada “Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias”⁶, meu projeto tomou um outro rumo. Com textos de César Guimarães, Cezar Miglorin, André Brasil, Alexandre Barbalho, Ilana Feldman, entre outros, esses ensaios me apresentaram o pensamento de Michel Foucault⁷, Giorgio Agamben⁸, Jacques Rancière⁹, Gilles Deleuze¹⁰ e Antonio Negri¹¹, teóricos trabalhados nesta dissertação.

De uma forma ou de outra, a publicação foi fundamental na reconfiguração do meu projeto final de dissertação, uma vez que, a partir dela, pude fazer um diálogo entre a filosofia, o documentário, a biopolítica, os Estudos Culturais, os estudos sobre a

⁴ Mas antes já havia cursado no ano de 2006 a disciplina *Crítica Cultural e Teorias da Cultura* no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas (Póscom) com o professor José Francisco Serafim.

⁵ *Garrincha, alegria do povo* (1962) de Joaquim Pedro de Andrade, *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, e *A Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor.

⁶ Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cep/index.html>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

⁷ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975- 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999; FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988 e FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004 e AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo-SP: Brasiliense, 1995.

¹¹ NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003 e HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

subalternidade, e questões ligadas à representação - que percorrem esse trabalho. Depois dessas leituras decidi centrar-me em documentários brasileiros contemporâneos, em especial nos filmes realizados entre os anos de 1999 e 2009, exibidos nos cinemas e que têm os subalternos excluídos sociais e moradores de favelas e periferias como tema. A escolha do período se justifica pelo fato de que os filmes do gênero documental que trazem as zonas sociais de exclusão (favelas e periferias), depois de um tempo de recessão, só terem voltado às telas a partir dos anos de 1999.

Os filmes escolhidos como *corpus* foram *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *Fala Tu* (2004), de Guilherme Coelho, *A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner, *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia, e *Estamira* (2006), de Marcos Prado. Entretanto, para chegar a esses filmes foi necessário realizar uma pequena retrospectiva da presença do subalterno no documentário brasileiro, partindo especificamente dos filmes enquadrados no “modelo sociológico”¹² e chegando aos que foram realizados no início dos anos 1990, período em que os subalternos excluídos sociais aparecem com frequência no cinema brasileiro, principalmente no gênero documental.

Mesmo dedicando-me às representações dos subalternos nos documentários brasileiros contemporâneos, as leituras realizadas para o projeto inicial proposto por mim foram de fundamental importância para a escrita da primeira parte dessa dissertação. Isto porque senti a necessidade de entender a construção da nação enquanto uma “comunidade imaginada” que, teoricamente, abarcaria a todos de maneira uniforme e horizontal, como propõe Benedict Anderson¹³, via Ernest Renan¹⁴. Mas, antes de pensar sobre o espaço ocupado pelos subalternos na nação, busquei ir à origem do termo subalterno, tentando entender sua aplicabilidade no momento de sua criação e na atualidade.

Cunhado pelo filósofo italiano Antonio Gramsci, o termo subalterno tinha como objetivo substituir a palavra proletário, de cunho marxista, para se referir aos “alijados do poder”. Em seus *Cadernos do Cárcere*, Gramsci escreveu que os subalternos são

¹² Ver, BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 e MESQUITA, Cláudia. Em *Outros Retratos – Ensaio de um panorama de documentário independente no Brasil*. In: **Sobre fazer documentários**. Novos Rumos Cinema e Vídeo. São Paulo. Itaú Cultural, 2007.

¹³ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁴ RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena. (Org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

uma classe social e política que é vítima de um processo de dominação imposto pela classe que tem acesso aos meios de produção de bens simbólicos. Para ele, os subalternos não acedem à hegemonia (termo que, como veremos, percorre toda a obra de Gramsci) por causa de sua posição de sujeito, já que um mundo sem posições de subalternidade, sem diferenças sociais e políticas só é possível a partir da democracia, e de uma re-escrita de seu lugar no mundo, de sua vida e suas potencialidades.

Ao ir às origens do termo e em sua aplicação nos dias atuais, tentei fazer uma espécie de arqueologia do subalterno (no sentido foucaultiano), buscando entender como são construídas as práticas discursivas e como se dá as produções de saberes e poderes. Desse modo, pareceu-me importante pensar sobre a constituição do termo subalterno em dois lugares específicos: na Índia e na América Latina, locais onde, no processo de re-escritura da nação e do povo, mesmo que em devir, os estudos sobre a subalternidade foram fundamentais para a narração e a “reinvenção” de si próprios. Em tal caminho dialoguei com teóricos como Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, teórica feminista e autora do famoso ensaio *Pode o subalterno falar?*¹⁵, e John Beverley¹⁶, todos de uma forma ou de outra de orientação marxista.

Já no Brasil, foi a partir dos Estudos Culturais que as questões ligadas à subalternidade ganharam reconhecimento. A partir da interdisciplinaridade, os adeptos dos Estudos Culturais passaram a analisar as diversas manifestações culturais do País, abrindo-se assim, às minorias políticas, que com isso passaram a ver vistas como instâncias produtivas no processo de subjetivações. Marcada pela busca por uma identidade nacional, os Estudos Culturais se mostraram basilares para se pensar a nação como um espaço de construção da democracia, fator fundamental para o reconhecimento dos pobres e moradores de favelas e periferias do País. Depois de todo esse percurso, a partir da constituição dos estudos sobre os subalternos, chegamos enfim à figuração desses sujeitos no documentário brasileiro, em especial nos filmes *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), de Eduardo Coutinho, *Boca de Lixo* (1992), também de Coutinho e *Funk Rio* (1994), de Sérgio Goldenberg.

Na segunda parte da dissertação, concentrei-me nos documentários produzidos nos anos 1990 e que têm como protagonistas os subalternos que vivem em favelas e periferias. Partindo de *Babilônia 2000* (2000), do já citado Coutinho, procurei entender

¹⁵SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

¹⁶BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación.** Madri: Iberoamericana, 2004.

como se dá a presença dos subalternos nos filmes realizados na década e, para tanto, analisei, além de *Babilônia, O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, e *Fala Tu* (2004), de Guilherme Coelho. O que me interessava nessas películas era entender como os sujeitos plasmados eram construídos/representados pelos cineastas, e a partir de quais mecanismos esses mesmos sujeitos que protagonizam as imagens reagem a essas representações. Ou seja, minha ideia era perceber como os subalternos se comportam frente à câmera, fazendo dela um instrumento de resistência, testemunho e denúncia sobre sua realidade.

Sabendo que o documentário é um espaço de potência, como nos diz Jean-Louis Comolli ¹⁷, busquei compreender em que medida os sujeitos filmados, e também os realizadores lidam com as alteridades e subjetividades de ambas as partes – o que inclui, a meu ver, as questões éticas e de poder. Outro ponto importante discutido no segundo capítulo são os lugares ocupados por esses sujeitos na sociedade, uma vez que a posição de subalternidade é relacional. Isto quer dizer que as relações de força determinam as posições sociais ocupadas por determinados sujeitos no âmbito social. Porém, no caso dos excluídos sociais, essa posição de exclusão deriva, sobretudo, de uma modalidade biopolítica, que, como pude perceber, a partir de Michel Foucault, produz para o Estado um corte social entre quem deve viver e quem deve morrer.

Desse modo, pareceu-me importante entender como o Estado chegou a determinada política segregacionista. Acorando-me em Foucault, analisei o investimento do poder sobre o corpo do sujeito, na produção de um comportamento disciplinar. Esse poder, segundo o filósofo francês, visa controlar a vida em toda sua extensão, desde as taxas de natalidade às taxas de mortalidade, determinando de tal modo um controle sobre a sociedade. Assim, *grosso modo*, o sujeito que não se enquadra num determinado padrão social de comportamento é considerado desviante e anormal, e por isso deve morrer (não necessariamente a morte física) para não contaminar os considerados normais. É assim com os pobres, que, devido a sua condição de miséria, devem desaparecer dos olhos da classe média e dos ricos.

Porém, como defendem teóricos como Antonio Negri e Michael Hardt ¹⁸, as zonas de fraturas sociais, que são excluídas por um processo biopolítico, são lugares onde se constroem subjetivações e potências. Para eles, nesses locais, o poder (ou

¹⁷COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida** – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2008.

¹⁸ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

biopoder, como defende Foucault ¹⁹⁾ se manifesta de forma mais escancarada, gerando uma resistência a esse poder, que, como mostra Foucault, é o responsável pela consolidação do capitalismo e, logo, da exclusão e da miséria. Contudo, essa resistência só pode ser operada pela *multidão*, que conforme, Negri e Hardt, é formada por pobres e excluídos de toda sorte, por aqueles que são vitimados pelo capital e que, portanto, estão à margem do consumo.

Através desses autores, percebi que os subalternos representados nos documentários escolhidos como *corpus* reagem ao biopoder que os força a viver enclausurados, e mais, mostram-se descontentes com a forma como são representados pela mídia. A partir da miséria a que são submetidos em seu dia-a-dia, esse sujeitos denunciam a opressão, a violência e a falta de assistência do Estado aos moradores das regiões pobres do país. Tendo a comunidade enquanto um lugar de partilha, esses homens e mulheres encontram seu lugar no mundo, negando sempre o estereótipo de criminosos através do qual são comumente narrados. Ao usar o documentário como um espaço dialógico, esses sujeitos em condições de subalternidade questionam seus papéis identitários frente ao outro.

Finalmente, na terceira parte dessa dissertação, centrei-me nos documentários *Estamira* (2006), de Marcos Prado, *A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner, e *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia. Além de abordarem o universo de exclusão social nas quais os personagens vivem, os filmes têm outros aspectos em comum, como o fato de tratarem de sujeitos que produzem um gesto biopolítico, ou seja, a partir do uso de uma língua menor, como nos diz Gilles Deleuze e Felix Guatarri²⁰, esse sujeitos em posições de subalternidade usam suas produções subjetivas e imateriais como local de potência política, como no caso da loucura, do canto popular e do funk, respectivamente. O que me interessava era entender como essas alteridades usam a precariedade de suas vidas como palco de recusas e fugas.

Desse modo, não poderia deixar de levar em consideração o fato de as protagonistas desses filmes ²¹ se situarem em estado de exclusão social, e logo, em estado de subalternidade. A escolha dos documentários, a meu ver, é oportuna, uma vez que os filmes se mostraram exemplares das questões que busquei discutir nos capítulos

¹⁹ FOUCAULT, Michael. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975- 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka**: por uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

²¹ Nos três filmes escolhidos como corpus, as protagonistas são mulheres, que como nos diz Spivak, são subalternas de gênero em relação ao homem. Porém esse fato não é alvo de investigação da minha parte.

anteriores, como a postura ética, as relações de força contidas nos documentários, a crise da representação das alteridades, a tentativa de controle e disciplina por parte do biopoder, além da produção de uma potência biopolítica, através da produção de singularidades. Para tanto, tentei aliar o rigor teórico a uma metodologia que permitisse que os objetos estudados fossem explorados por suas particularidades.

Este trabalho se propõe, a partir de uma leitura interdisciplinar, analisar a representação dos moradores das zonas de pobreza no documentário brasileiro contemporâneo, levando-se em conta que esse gênero cinematográfico é atravessado por relações de força, desejos de cidadania e visibilidade. Assim, o que me interessa é pensar no papel do documentário como um meio importante de figuração das alteridades e de ressignificação e afirmação de lugares-comuns sobre os excluídos sociais, que trazem nos seus corpos os signos da subalternidade e das tentativas de controle e disciplina por parte da mídia, da classe média e do Estado.

I – Do conceito à prática

Subalterno, subalternidade: por uma genealogia dos conceitos.

O que falta aos proletários não é a consciência da condição deles, mas a possibilidade de mudar o ser sensível que está ligado a sua condição.

Jacques Rancière

Os estudos pós-estruturalistas vêm se dedicando contemporaneamente às chamadas minorias políticas, principalmente às questões ligadas a gênero, “raça” e sexualidade, todas (de uma forma ou de outra) subalternas dentro de um contexto cultural e político hegemônico. Porém, o que tem nos chamado a atenção, de maneira especial, é como o subalterno excluído socialmente é representado no documentário brasileiro contemporâneo, considerando que o documentário é um campo de relações de força, ou de poderes e potências, como prefere o crítico e cineasta Jean-Louis Comolli²².

Quando me refiro ao pós-estruturalismo, penso que, a partir de uma guinada subjetiva proposta por autores como Michel Foucault, Jaques Derrida e Gilles Deleuze, especialmente, os estudos sobre a alteridade e a diferença passaram a tratar a questão da identidade como uma ranhura, como uma posição de sujeito e não mais pelo caráter essencializante. Assim, a identidade (e logo a “outridade”) passou a ser percebida como uma “celebração móvel”²³, a qual se desliza de acordo com a disposição de quem dela precisa. Não há mais fixidez, a identidade é encarada como uma auto-encenação que permite aos sujeitos uma ficcionalização constante do eu.

Assim é com os sujeitos subalternos, como acredita Gayatri Spivak²⁴: requerer uma alteridade não é só um ato de ficcionalização, de poder re-escrever a história, mas, sobretudo, uma posição clara de demarcação de uma identidade que é marcada pela diferença. E foi justamente o desejo de recontar uma história dos subalternos, que só pode ser re-escrita nas fissuras do poder, como acredita Alberto Moreiras²⁵, que surge o grupo de *Estudos Subalternos*, apropriando-se, a princípio, do trabalho de Antonio

²² COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2008.

²³ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

²⁴ SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

²⁵ MOREIRAS, Alberto. Hegemonía y subalternidad. In: MORANÑA, Mabel (Org.) **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. p.135-47.

Gramsci, especialmente de seus estudos sobre as classes subalternas, a hegemonia e o papel do intelectual como operador político.

Gramsci exerce um papel importante nos estudos sobre o subalterno - embora as análises atuais sofram uma forte influência do pós-estruturalismo e dos teóricos dos Estudos Culturais. O filósofo italiano foi quem cunhou o termo, e evidentemente, quem primeiro pensou sobre o papel político do sujeito subalterno na sociedade. O termo²⁶, escrito por Gramsci em seu livro *Cadernos do Cárceres*²⁷, substituiu a palavra proletariado, de cunho marxista, evitando assim, a censura. O autor, fortemente marcado pelas leituras das obras de Lênin, de Marx, de Benedetto Croce, entre outros, dedicou um capítulo completo em seu *Cadernos às classes subalternas*.

O Caderno nº 25, intitulado *As margens da história (História dos grupos sociais subalternos)*, traça a história e a origem do subalterno, especialmente na Itália, país fortemente marcado por processos revolucionários. Segundo o autor, os subalternos são uma classe de sujeitos alijados do poder, que compartilham de uma visão de mundo imposta pelas classes dominantes, ou seja, por quem detém a hegemonia. Como subalternos, Gramsci faz questão de ressaltar, não devemos entender uma minoria política, mas aquela que é excluída socialmente e que faz parte das camadas mais baixas da sociedade, ou para usarmos um termo marxista, o proletário.

Essa visão de mundo é operada por diversos canais como a igreja, as escolas profissionais (que, segundo Gramsci, se diferem das universidades por formarem técnicos que irão trabalhar em posições de subalternidade), e o serviço militar, que elaboram toda uma consciência que garante sua hegemonia. Assim, as classes dominantes articulam seu poderio sobre os dominados, passando sua ideologia pelos diversos canais a que os subalternos têm acesso. Ainda na cadeia à época do surgimento do cinema falado, Gramsci previu que o cinema teria um papel importante na plasmação

²⁶ De acordo com Beverley, a “invenção de Antonio Gramsci da idéia de subalterno como uma categoria político-cultural estava profundamente conectada com sua intenção de conceitualizar o ‘Sul’ - a região católica e agrária da Itália onde o campesinato se manteve como a mais importante classe social. Cabe dizer também que o ‘Sul’ é uma parte da Europa que se assemelha ao mundo pós-colonial (...). Os estudos subalternos estão relacionados a os estudos de áreas porque a idéia mesma de ‘área’ designa na academia metropolitana um espaço subalternizado e, por conseguinte um problema epistemológico de ‘conhecer o outro’. BEVERLEY, John. Introducción. In: BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación**. Madri, Iberoamericana, 2004. p.24

²⁷ Originalmente os *Cadernos do Cárcere* são formados por escritos de Gramsci redigidos na cadeia entre os anos de 1929 e 1935. No Brasil, os escritos do filósofo italiano foram publicados em seis volumes, editados por Carlos Nelson Coutinho e publicados pela editora Civilização Brasileira. Os escritos de Gramsci vão da relação entre cultura e povo até questões de formação dos intelectuais italianos, porém, o que perpassa toda obra do autor é a questão da hegemonia.

de representações dos subalternos, constituindo um instrumento eficaz de dominação cultural por parte da classe dominante.

Para o filósofo italiano, a subalternidade, definida como “a condição do dominado enquanto é submetido a uma forma de alienação ao quadrado, objetivação não somente social, mas também cognitiva, no sentido de uma lacuna no conhecimento de si e de seu papel real na luta política”²⁸, afasta esses sujeitos da luta pela hegemonia, ou seja, pela “ construção de uma nova sociedade, de uma nova estrutura econômica, de uma nova organização política e também de uma nova orientação ideológica e cultural”²⁹. Assim, segundo Gramsci, os subalternos só podem superar sua situação de silenciamento histórico a partir da atuação política, porém do mesmo modo, se esses sujeitos tivessem acesso ao poder, não seriam subalternos.

A condição de subalternidade é determinante da posição social e política que esses sujeitos ocupam na sociedade, uma vez que, conforme acredita Luciano Gruppi, os subalternos são uma classe (Gramsci prefere usar classe, ao invés de grupo ou sujeitos) desprovida de ação política num sentido estrito, e que, portanto, não pode ocupar as brechas do discurso hegemônico, afastando-se, dessa forma, da possibilidade de re-escrever sua narrativa enquanto sujeito histórico, os reduzindo ao silêncio cultural, econômico e político. Relações essas, que perpassam as tensões entre a representação e a condição de subalternidade, como acredita John Beverley, ao afirmar que “o poder está relacionado com a representação”³⁰, ou seja, quem tem poder tem uma “autoridade cognitiva ou assegura a hegemonia”³¹.

É importante lembrar que a hegemonia é uma questão que se encontra presente em boa parte dos escritos de Gramsci, especialmente em sua análise sobre as classes subalternas e sua luta por uma escrita de si frente a quem detém o poder de narrar, a partir de uma posição de superioridade política. A hegemonia é formada, portanto, pelo horizonte ideológico de quem habita o discurso e as práticas dominantes. Assim, a conquista da hegemonia é um ponto central para os sujeitos subalternos, como notou

²⁸ CUSSET, François. Etnicidade, pós-colonialidade, subalternidade. In: **Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia.** Porto Alegre: Artmed, 2008, p.139.

²⁹ GRUPPI, Luciano. O conceito de hegemonia em Gramsci. In: **O conceito de hegemonia em Gramsci.** Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978, p. 2.

³⁰ BEVERLEY, John. Introducción. In: **Subalternidad y Representación.** Madri, Iberoamericana, 2004. p. 23.

³¹ BEVERLEY, John. Introducción. In: **Subalternidad y Representación.** p. 23.

Moreiras ao afirmar que “a relação hegemônica é precisamente a relação que exclui o subalterno”³², tanto do conhecimento quanto do poder.

Tanto para Gramsci quanto para outros autores como Jesús Martin-Barbero³³ e Néstor García Canclini³⁴, a hegemonia está no cerne da manutenção das diferenças entre as classes, uma vez que é ela que assegura uma posição de supremacia dos grupos dominantes, entendida, aqui, como sendo a capacidade de levar os diversos grupos sociais a um consenso, ou em outras palavras, de conseguir fazer com que grupos de diferentes condições político-culturais compartilhem do mesmo sentimento de existência, como acredita Martin-Barbero, ao afirmar que “uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas”³⁵.

Em *O conceito de hegemonia em Gramsci*, Gruppi afirma que para o filósofo italiano, a hegemonia consiste em unificar blocos sociais não homogêneos, marcados por diferenças internas. Desse modo,

Uma classe é hegemônica, dirigente e dominante, até o momento em que através de sua ação política, ideológica, cultural - consegue manter articulado um grupo de forças heterogêneas, consegue impedir que o contraste existente entre tais forças exploda, provocando assim uma crise na ideologia dominante, que leve à recusa de tal ideologia, fato que irá coincidir com a crise política das forças no poder³⁶.

Assim, para que a hegemonia se exerça de forma eficaz, as classes dominantes – que submetem seu poder através de um sentido de “cumplicidade”, como chamou oportunamente Martin-Barbero o processo de negociação ideológica entre dominantes e dominados - utilizam inúmeros meios, ou canais, como prefere Gramsci, para exercer seu poder, não mais imposto a partir da força, mas de uma partilha de significados que permitem que os sujeitos subalternos se identifiquem com a cultura hegemônica. Porém, é importante perceber que “nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo

³² MOREIRAS, Alberto. Hegemonía y subalternidad. In: MORANA, Mabel (Org.) **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. p.160.

³³ MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro. UFRJ. 2008.

³⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2007.

³⁵ MARTIN-BARBERO, Jesús. Cultura, hegemonia e cotidianidade. In: **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro. UFRJ. 2008.p.112

³⁶ GRUPPI, Luciano. As classes subalternas. In: **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978, p.70.

que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as da dominação”³⁷.

A resistência do subalterno (e da cultura popular) ao poder hegemônico é central nos estudos sobre o papel de subalternidade exercido pelos sujeitos dominados politicamente, uma vez que a resistência é que permite uma re-escrita de si, como acredita Spivak³⁸, que entende a resistência como uma forma de não se aceitar passivamente as formas de representações dos subalternos inscritas pela cultura hegemônica. Stuart Hall³⁹ nos lembra que, ao resistir à cultura hegemônica, demarca-se uma fratura no discurso dominante, já que o subalterno só pode se narrar através das frestas do poder.

Essa re-escrita de si, só é possível devido ao caráter ficcional da história, ou seja, toda escritura passa por processos de subjetivações, que carregam em si certo teor de encenação (que não deve confundida com invenção), mesmo nas obras mais realistas. Beatriz Sarlo⁴⁰ nos chama atenção justamente para o fato da apropriação da memória como testemunho de uma verdade por quem narra a história. Esse testemunho transforma-se assim, numa reconstituição do passado, num ícone de veracidade, no qual as lembranças afirmam ou negam a história que vem sendo escrita diante de seus olhos.

Para Spivak, a ficcionalização da história “oficial” passa pelos conceitos de escrita e leitura (ambos, termos derridianos⁴¹). Para ela, a escritura “é uma posição em que a *ausência* do autor na trama é estruturalmente necessária”, já a leitura é “uma posição em que eu faço dessa anônima trama a minha própria, encontrando nela uma garantia da minha existência enquanto eu mesma”⁴², ou seja, nessa trama escrita pelo poder hegemônico, há sempre uma exteriorização do subalterno, que tem que recorrer à meta-narrativa para escrever uma “história alternativa”.

Esse grau de ficção, contido em toda forma de narrar, me leva a imaginar que as narrativas históricas se assemelham às narrativas da nação, como lembra Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades imaginadas*. Nele, o autor esclarece que as nações, que também passam por processo de escrita, são narradas a partir da “memória e

³⁷ MARTIN-BARBERO, Jesús. Cultura, hegemonia e cotidianidade. p.114

³⁸ SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

³⁹ HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

⁴⁰ SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia da Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

⁴¹ Ver SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

⁴² SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

do esquecimento”, ou seja, para se construir determinada nação, ou discurso, é necessário esquecer-se de determinados episódios e lembrar-se de tantos outros. A nação, portanto, é uma comunidade política imaginada, narrada através da literatura, da comunicação de massa e da história oficial, produzindo-se uma língua, uma cultura nacional e um sentimento de identificação. É assim também com a história dos subalternos.

Da re-escritura da nação: O lugar do subalterno

E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto.

Fernando Pessoa

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie, numa palestra amplamente divulgada no *Youtube*⁴³, nos alerta para o perigo da narrativa única, isto é, para as histórias contadas a partir apenas de uma perspectiva histórica e cultural. Para ela, as narrativas hegemônicas reforçam e difundem representações e estereótipos e não verdades, como escreveu o intelectual palestino Edward Said em *Orientalismo*, livro no qual Said mostra como a visão do Oriente como exótico é construída discursivamente pelo Ocidente, especialmente pela literatura e por textos políticos franceses e ingleses do século XIX. De acordo com o autor, essa plasmação de um Oriente visto como o “outro” do Ocidente (tido como ‘civilizado’) justificaria o colonialismo europeu, e, logo, o domínio dos povos subalternizados.

Assim, a partir de uma tentativa de descolonizar o discurso hegemônico e criar uma nova história nacional, uma nova narrativa da nação, e dos subalternos, surge em 1982, em Nova Delhi, na Índia, o *Grupo de Estudos Subalternos*, fundado pelos historiadores Ranajit Guha e Partha Chatterjee (ambos de orientação marxista). O nome do grupo deriva de uma revista lançada com o mesmo nome. Além dos dois fundadores, o grupo contava também com David Arnold, Shahid Amin, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, entre outros. De acordo com Chakrabarty, o grupo “pretendia intervir em alguns debates relacionados diretamente com a escritura da história moderna da

⁴³Ver ADICHIE, Chimamanda: **O perigo de uma única história**. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=O6mbjTEsD58>> <<http://www.youtube.com/watch?v=SZuJ5OOp1Nc&feature=related>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

Índia”⁴⁴, uma vez que seus integrantes se preocupavam com questões que iam do nacionalismo à cultura eurocêntrica, a qual a sociedade indiana sofre forte influência.

A intenção do grupo era criar contra-narrativas da nação “que continuamente evocam e rasuram suas fronteiras totalizadoras - tanto reais quanto conceituais”⁴⁵, indo de encontro à “comunidade imaginada” que produz uma essencialidade. Essa ranhura na história da nação abre as frestas necessárias para recontar a história dos subalternos, que, colocados à margem, produzem e alimentam uma sociedade disciplinar, tal qual nos fala Foucault. Essa tentativa de produzir uma versão “alternativa” da Índia, como no caso dos *Estudos Subalternos*, encontrou ancoragem nos estudos pós-coloniais, um campo de estudos interdisciplinar com forte influência de teóricos do pós-estruturalismo, como Foucault, Derrida e Jacques Lacan.

Os estudos pós-coloniais, que centram seus estudos sobre a questão da memória colonial e da identidade, encontram eco em autores como Said, Bhabha, Spivak, Hall e mesmo Franz Fanon, todos intelectuais que buscaram re-escrever a história dos subalternos a partir de suas vivências particulares como sujeitos pós-coloniais e da diáspora, ou seja, *grosso modo*, sujeitos marcados pelo deslocamento, pela saída de seus países de origem (ou de seus pais) para as metrópoles. Ao falar de suas experiências enquanto sujeitos marcados pelo passado colonial, do qual foram vítimas, produzem uma rasura no processo de formação das identidades culturais, ou seja, no processo de formação da própria nação enquanto uma comunidade horizontal que abarca a todos igualmente.

Daí, a importância, segundo os teóricos dos *Estudos Subalternos*, de uma nova historiografia da Índia, uma vez que a história oficial indiana vinha sendo escrita/narrada pelo ponto de vista das elites e da cultura colonial, mesmo que, parte dessa mesma história tenha sido escrita pelos subalternos, que, como uma classe alijada do poder, permanece excluída da autoria da narrativa nacional. Chakrabarty, no ensaio *Uma pequeña historia de los Estudios Subalternos*, nos esclarece que documentos oficiais da colônia (Grã-Bretanha) retratavam positivamente o domínio britânico sobre o país, ressaltando o fortalecimento das instituições públicas (escolas, sistema de saúde, etc.) como sinônimo de modernidade. Porém, nos anos 1960, historiadores indianos

⁴⁴ CHAKRABARTY, Dipesh. **Uma pequeña historia de los Estudios Subalternos**. Disponível em: <www.economia.unam.mx/historiacultural/india_subalternos.pdf>. p.01. Acesso em: 15 fev. 2011.

⁴⁵ BHABHA, Homi. Disseminação - O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.p.211.

“argumentaram o contrário, que o colonialismo teve efeitos catastróficos sobre o desenvolvimento econômico e cultural da Índia”⁴⁶.

Para os teóricos do grupo, re-escrever a história indiana passava por dar voz aos sujeitos subalternos, entendidos com um grupo de excluídos sociais, que não podia ser ouvido politicamente por encontrar-se fora do poder hegemônico, como nos caso dos camponeses, sujeitos marginalizados e principal “objeto” histórico de análise do grupo. Recontar a história da nação passa, então, pelo processo de reconhecimento histórico que os camponeses tiveram na formação da Índia, que, é bom lembrar, ainda hoje é uma sociedade de castas, na qual os subalternos estão condenados à exclusão econômica, política e social, irremediavelmente.

Portanto, como nos esclarece Guha, os *Estudos Subalternos* visavam “explicar a contribuição do povo feita por si mesmo, isto é, independente da elite⁴⁷”, colocando, desse modo, os subalternos como sujeitos históricos. Essa exclusão dos subalternos no processo de construção da nação, segundo Guha, deve ser analisada a partir do biopoder e das práticas de governabilidade, amplamente estudadas por Foucault, e que serão abordadas mais à frente. É importante lembrar que, para os teóricos indianos, os subalternos são sujeitos que se encontram à margem do discurso hegemônico, em consequência de seu *status* na sociedade (de classe, casta, idade, gênero e trabalho), ou, como escreveu Spivak, são “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”⁴⁸.

Spivak, feminista, marxista, pós-estruturalista e derridiana, é quem se destaca no grupo indiano, especialmente depois de seu ensaio *Pode o subalterno falar?*⁴⁹, escrito a partir da leitura crítica de *Os Intelectuais e o poder*⁵⁰ - derivado de uma conversa entre Foucault e Deleuze- texto no qual os dois filósofos franceses discutem o papel do intelectual frente às minorias políticas. Nele, ambos são unânimes ao afirmar a necessidade da união entre a teoria e a prática, ou seja, sobre a importância de aplicar a

⁴⁶ CKAKRABARTY, Dipesh. **Uma pequena história de los Estudios Subalternos**. Disponível em: <www.economia.unam.mx/historiacultural/india_subalternos.pdf>. p.04. Acesso em: 15 fev. 2011.

⁴⁷ GUHA, Ranajit *apud* CKAKRABARTY, Dipesh. **Uma pequena história de los Estudios Subalternos**. p.04.

⁴⁸ SPIVAK, Gayatri *apud* ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: Apresentando Spivak. In: **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.p.12.

⁴⁹ O texto foi publicado com o subtítulo “Especulações sobre o sacrifício das viúvas” , em 1985, na revista *Wedge*, mas ganha relevância internacional em 1988, após sua republicação no livro intitulado *Marxism and the Interpretation of Culture*, organizado Cary Nelson e Larry Grossberg.

⁵⁰ No Brasil, o texto foi publicado no livro *Microfísica do Poder*, de Foucault, organizado pelo filósofo Roberto Machado.

teoria à prática. A primeira tem de lidar com a realidade e a segunda de intervir nela a partir de um posicionamento político, uma vez que os intelectuais, enquanto sujeitos de fala, podem diagnosticar os dispositivos de poder que interdita a audição das vozes das minorias.

Mas, ao mesmo tempo, Foucault e Deleuze afirmam que os intelectuais já não podem mais representar os excluídos, pois esses são capazes de falar de sua existência, e das formas de vida e exploração a que são submetidos, produzindo, desse modo, seus próprios saberes e, conseqüentemente, poderes. E esses saberes, mesmo barrados por um sistema de poder que os interdita, produzem subjetividades capazes de causar ranhuras no discurso dominante. Para Foucault, “os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas os dizem muito bem”⁵¹. Assim, descontada a essencialização que Spivak critica em relação a essa posição, o intelectual, para os filósofos, é tido como alguém que enuncia um discurso sobre a verdade, e ao representar o subalterno/excluído/marginalizado, reproduz as formas de poder através da repressão à fala do outro.

Justamente a partir dessa leitura, Spivak escreve seu famoso ensaio, que aponta um elemento fundamental que não foi tratado pelo grupo de teóricos indianos: a impossibilidade real de fala dos subalternos. A autora acredita que qualquer ato de resistência em nome do subalterno, praticado por um intelectual, está imbricado no discurso hegemônico. Assim,

Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro, e por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma, Spivak argumenta, é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se construir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro⁵².

A obra de Spivak, baseada na desconstrução⁵³, discute a incapacidade de o subalterno falar, não só pela sua condição de excluído social, mas, sobretudo, pela

⁵¹ FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder: Conversa entre Michael Foucault e Gilles Deleuze. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

⁵² ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: Apresentando Spivak. In: **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.p.12.

⁵³ A noção de desconstrução, que surge com Derrida, não está ligada a ideia de destruição, mas de decomposição de elementos do texto, ou seja, é uma “operação que consiste em denunciar num

impossibilidade de ter acesso à posição hegemônica. No ensaio *Pode o subalterno falar?*, a autora analisa a posição da mulher (subalterna do subalterno), na sociedade indiana, fortemente marcada pela imobilidade social, situando-a em um espaço de invisibilidade política, que a silencia historicamente. O subalterno, que não pode se auto-representar, devido ao bloqueio que sofre pelo poder, só pode ser visibilizado pelo outro, por quem pode falar, no caso o intelectual.

A crítica que a autora faz à forma com que os sujeitos subalternos são representados centra-se na questão discursiva, uma vez que, num processo de representação, pressupõe-se um espaço de fala em que falante e ouvinte se completam, ou seja, a fala se constitui como um espaço dialógico. Assim, se o processo de dialogismo não acontece, o sujeito subalterno não pode ser ouvido. No entanto, em contrapartida, esse mesmo intelectual que reivindica e se coloca na posição de poder falar sobre alguém, pode e deve “trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido”⁵⁴.

Em 1992, no rastro dos Estudos Subalternos do sudeste asiático, surge o *Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos*. Fundado por uma série de intelectuais acadêmicos⁵⁵, que, com o fim das utopias políticas (o comunismo e os projetos revolucionários) e com a redemocratização de parte de países da América Latina, viram-se obrigados a refletir sobre uma nova forma de pensar e atuar politicamente frente aos problemas de representação, visibilidade e fala, enfrentados por parte dos latino-americanos. Assim como os indianos, o Grupo latino-americano também acreditava na necessidade de escrever uma nova história das nações, tomando como base a dupla temporalidade que forma as “comunidades imaginadas”, como nos diz Bhabha, a partir de uma leitura das obras de Júlia Kristeva. Ou seja, a nação se narra pela ambivalência e a permanente tensão entre “o processo de identidade cultural construído pela

determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto”. In: SANTIAGO, Silvano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.p.17. Ver também DOSSE, François. **História do Estruturalismo: o canto do cisne – de 1967 a nossos dias**. Bauru: Edusc, 2007. v. 2.

⁵⁴ ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio: Apresentando Spivak. In: **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.p.14.

⁵⁵ Os fundadores do grupo são John Beverley, Ileana Rodrigues, Robert Carr, Javier Santinés e José Rabasa.

sedimentação (o pedagógico) e a perda da identidade no processo de significação da identificação cultural (o performático)”⁵⁶.

Centrando-se justamente nesse processo de ranhura, de re-escritura dessa identidade cultural, é que os intelectuais envolvidos no Grupo guiam seus estudos, especialmente com o fim das grandes narrativas sobre a América Latina - escritas fundamentalmente pelo chamado Primeiro Mundo. De acordo com Beverley, em *Subalternidad y representación*, o desejo do grupo era discutir a situação do subalterno latino dentro de uma perspectiva interdisciplinar (assim como os Estudos Subalternos indianos), que alinhasse o marxismo, a literatura, os estudos feministas e, principalmente, os Estudos Culturais.

A adaptação dos estudos subalternos asiáticos para a realidade latino-americana deriva de um processo histórico e colonial parecido: tanto a Índia e a América Latina (como quase todo o continente africano) foram colonizadas por países europeus, que impuseram a língua, as práticas culturais e ao mesmo tempo uma dependência econômica em relação aos países primeiro-mundistas, o que produziu uma exclusão desses sujeitos da condição hegemônica. Ainda que narrados enquanto sujeitos que não detêm o poder político, os subalternos produzem subjetividades, ou como prefere Deleuze, produzem potências contra a exclusão. Ou seja, produzem uma resistência ao poder que os oprime, pois como nos lembra Foucault, onde há poder há resistência.

Embora o subalterno seja visto como alguém que produz potência, ele não pode ser ouvido, já que não tem acesso ao processo político, e, portanto, não pode se auto-representar na esfera pública, ou nos meios de comunicação de massa, seja no cinema, na televisão ou mesmo no ciberespaço (considerado como um novo espaço público, uma nova ágora). Para que o excluído possa ser visto é necessário falar a língua do outro. Deste modo, é necessária a produção de uma gagueira⁵⁷, isto é, de um esforço de enunciação, do desejo de dizer suas próprias palavras, de repeti-las, de reforçá-la dentro do discurso hegemônico. Assim, ao gaguejar, ouvem-se suas fugas, seus brancos, seus lapsos, suas dificuldades com a língua. Afinal, o gago é aquele que é ouvido com a atenção necessária para ser compreendido.

Dessa maneira, diante da impossibilidade de fala dos subalternos (pois a gagueira é apenas uma fala entrecortada, e não hegemônica), os intelectuais se vêem

⁵⁶ BHABHA, Homi. *DissemiNação - O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.p.216.

⁵⁷DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

como capazes de falar por eles. Porém, o próprio Beverley, venezuelano de pais norte-americanos, assume que o conhecimento acadêmico reproduz os discursos disciplinares a que os subalternos são submetidos cotidianamente, uma vez que:

O subalterno é subalterno em parte porque não pode ser representado adequadamente pelo saber acadêmico (e pela ‘teoria’). Não pode ser representado adequadamente pelo saber acadêmico por que esse saber é uma prática que produz ativamente a subalternidade. Como se pode reivindicar então a representação do subalterno desde o saber acadêmico quando esse saber está em si mesmo envolvido na “outrificação” do subalterno?”⁵⁸

Para Beverley os Estudos Subalternos Latino-Americanos são um espaço de partilha de ideais, uma vez que eles abrigam uma série de acadêmicos que buscam, a partir de suas produções intelectuais, a igualdade e a emancipação dos subalternos dos discursos disciplinares. Desse modo, é necessária a construção de uma democracia (que pressupõe a princípio a participação social dos indivíduos, e, por conseguinte, o acesso à cidadania) ou ao menos um novo modelo democrático que permita que os subalternos participem ativamente dos processos políticos. É indispensável, portanto, a criação de um novo modelo de nação, que não mais explore os subalternos, mas que os veja como sujeitos portadores de identidade e de potencialidade.

No *Manifiesto inaugural* do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, escrito em 1995 pelos membros fundadores do grupo, os autores afirmam que três movimentos ocorridos na América Latina os inspiraram a entender o papel do subalterno nos países dessa região. São eles: as revoluções mexicana, que colocou os índios como sujeitos nacionais, a cubana e a nicaraguense. Segundo o documento, a revolução cubana, merece maior destaque por colocar o povo como “massa operária”, ou seja, o povo como construtor de uma nova nação, uma nação livre do imperialismo norte-americano e, enfim, responsável por sua própria representação⁵⁹.

⁵⁸ “El subalterno es subalterno en parte porque no puede ser representado adecuadamente por el saber académico (y por la ‘teoría’). No puede ser representado adecuadamente por el saber académico porque esse saber es una práctica que produce activamente la subalternidad. Como se puede puede reivindicar entonces la representación del subalterno desde el saber académico cuando esse saber está em sí mismo envuelto em la “outrificación” del subalterno?”. BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación**. Madri, Iberoamericana, 2004.p.23(Todas as traduções são de minha responsabilidade).

⁵⁹ Baseado nessa idéia do povo como o centro dessa nova representação de Cuba, e por que não de uma nova América Latina, os novos cinemas latino-americano, passam a retratar o povo e suas manifestações culturais como símbolos de uma nova nação. Destacam-se nesse período os filmes de Fernando Birri, realizador do clássico *Tire Dié*, filmes do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) e do Cinema Novo brasileiro. Porém, como nos chama à atenção Deleuze, essa presença do povo nesses filmes deriva, sobretudo, de uma questão que para o autor é central nos novos cinemas, ou no cinema moderno: a invenção do povo. Assim, se no cinema clássico o povo se fazia presente, mesmo que

A hora e a vez dos Estudos Culturais: o subalterno reivindica um lugar

Se, dos anos 1960 ao final dos anos 1970, o marxismo, as ideias de Gramsci e da Escola de Frankfurt, e mesmo o pós-estruturalismo francês, ganhavam força entre a intelectualidade latino-americana, foi nos anos de 1980, com a compreensão da cultura enquanto “experiência vivida” e o questionamento da “alta” cultura enquanto forma de refinamento social, que os Estudos Culturais encontraram uma forte ressonância na América Latina, de maneira especial nos estudos sobre os subalternos. Se levarmos em consideração que os subalternos têm um papel ativo frente à exploração a que são vitimados cotidianamente, os Estudos Culturais nos ajudam a entender a produção de resistência, de subjetividade, dos subalternos às formas hegemônicas de representação.

Essa subjetividade da qual nos falamos Foucault e Deleuze, principalmente, é uma questão central para os subalternos, como expõe Moreiras em seu livro *A Exaustão da diferença*. Nele, o autor defende que os subalternos criam uma resistência ao discurso hegemônico, uma recusa à disciplina e ao controle. Essa resistência, ou “negação subalterna”, pode ser entendida como uma recusa às formas de representação com que são vitimados. Moreiras afirma que “a recusa absoluta de se render à interpelação hegemônica chega até os próprios limites da representação e é, de fato, também uma recusa de representação⁶⁰”. Assim, “não há subjetividade que já não seja baseada na negação subalterna. O corolário é então: não há política que não seja, sempre, baseada na negação subalterna⁶¹”.

Espaço importante de debates sobre as minorias políticas, os Estudos Culturais, refletem sobre a produção de subjetividades dentro de um espectro interdisciplinar, que permite pensar os sujeitos a partir do lugar que ocupam nas produções culturais. Esse campo de estudos lida com a cultura como um espaço de conflito, como um campo de luta pela hegemonia e pela afirmação identitária. Criado em 1964, em Birmingham, na

oprimido, alienado e subjugado, no cinema político moderno, falta povo, especialmente no cinema do Terceiro Mundo, já que “as nações oprimidas, exploradas, permanecem como minoria, em crise de identidade coletiva. Essa constatação de que falta um povo não é uma renúncia ao cinema político, mas a base na qual ele se funda no terceiro mundo e com as minorias. Sua tarefa é justamente contribuir para a invenção, a criação de um povo”. MACHADO, Roberto. Ética e política no cinema moderno. In: **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 2009. p.171. Ver também: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006 e DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo-SP: Brasiliense, 2007.

⁶⁰ MOREIRAS, Alberto. A negação subalterna. In: **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.p.152.

⁶¹ MOREIRAS, Alberto. A negação subalterna. p.153.

Grã-Bretanha, por Raymond Willians e Richard Hoggart, pesquisadores marxistas, do *Center for Contemporary Cultural Studies*, os Estudos Culturais⁶² nascem com a intenção de investigar a cultura como um campo de resistência para as classes proletárias (em suma, para a classe subalterna).

Os Estudos Culturais são difíceis de serem definidos enquanto uma disciplina. Para Stuart Hall, a dificuldade de encontrar uma definição satisfatória para os Estudos Culturais deriva de sua multiplicidade de metodologias e de “posicionamentos teóricos diferentes, todos em contenção uns com os outros⁶³”. Há quem defenda sua superficialidade por tratar de temas ligados à cultura de massa (séries de televisão, cartuns, música massiva, etc.⁶⁴), e há quem acredite que, por serem ecléticos e abertos a questões das artes e das práticas sociais, os Estudos Culturais representam um esforço importante para a investigação das políticas de diferença culturais, ligadas principalmente a “raça”, sexualidade, classe e gênero.

A cultura para os Estudos Culturais é vista, portanto, como um campo de conflito e negociações e, segundo George Yúdice,

foi definida como a luta pelo significado. Isto é, cultura não é propriedade de ninguém nem de grupo algum (como seria no caso da ideologia), mas um processo estratificado de embates. Os fundadores dos Estudos Culturais já não viam mais a cultura como uma realização das civilizações, mas como estratégias e meios pelos quais a língua e os valores de diferentes classes sociais refletem um senso particular de comunidade, ainda que acomodada ao lugar que foi disponibilizado para aquela comunidade, dentro da disputa de culturas que faz a nação⁶⁵.

De acordo com Robert Stam, os Estudos Culturais dedicam à cultura uma forte responsabilidade no processo de construção dos sujeitos contemporâneos, e, logo, da subjetividade, uma vez que ambos (o sujeito a subjetividade) são formados principalmente a partir das representações midiáticas a que são sujeitados. Assim, segundo ele, o sujeito não é construído apenas pela diferença sexual, “mas também por

⁶² Dois livros são considerados marcos fundadores dos Estudos Culturais: *Culture and society*, de Willians, e *The uses of literacy*, de Hoggart. Quem também se destaca entre os fundadores é dos E. C. é E. P. Thompson, autor de *A formação da classe operária inglesa*.

⁶³ HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 189. Hall, que também é um dos fundadores dos Estudos Culturais, foi diretor do *Center for Contemporary Cultural Studies* entre os anos de 1968 e 1979, considerado como o período mais fértil do centro.

⁶⁴ Notadamente nos Estudos Culturais americanos, que diferentemente dos britânicos, dedica seus estudos à cultura pop, analisando desde Madonna a seriados homoeróticos, passando pelo rap de gueto, pelas culturas juvenis e revistas de gênero voltadas para o público feminino e masculino.

⁶⁵ YÚDICE, George. Globalização e Estudos Culturais. In: **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.p.126.

muitos outros tipos de diferenças, em uma negociação permanente e multivalente entre condições materiais, discursos ideológicos e eixos sociais”⁶⁶. Assim, ao entrarem em contato com as diferenças, sejam elas quais forem, “os estudos culturais tentam abrir espaços para vozes marginalizadas e comunidades estigmatizadas”⁶⁷.

É importante ressaltar que essas vozes marginalizadas, ou minoritárias, são subalternas devido à condição histórica em que foram narradas, ou seja, a subalternidade a que são submetidos deriva de seu afastamento do processo político no seu sentido estrito, do saber legitimado como científico (e conseqüentemente do poder) e da hegemonia, determinando assim seu processo de exclusão, seja social, política ou cultural. Cabe dizer também que entendemos minorias como grupos relacionados a questões de classe, gênero, “raça”, orientação sexual, entre outros, todos subalternos em relação ao padrão considerado hegemônico (homem, branco, europeu, heterossexual, etc.). Assim, com a abertura às diferenças, os grupos marginalizados podem reivindicar uma identidade que os formam enquanto sujeitos.

Essa demarcação de uma identidade pode ser vista como uma luta política, como um espaço de afirmação de sua diferença frente ao outro. Tanto a identidade quanto a diferença são perpassadas pelas relações de poder, isto é, quem detém poder pode narrar/representar o outro da forma que lhe convém. Essa representação nunca é ingênua, conforme crê Tomaz Tadeu da Silva, para quem “a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens culturais”⁶⁸. Portanto, é a partir dessa demarcação da diferença que os diversos grupos são vistos como margem e centro, como subalternos ou hegemônicos, como o “eu” e o “outro”, uma vez que “a identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com o poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder”⁶⁹.

Ângela Prysthon, autora de vários artigos sobre a representação dos subalternos na cultura de massa, defende que os Estudos Culturais nos ajudam a pensar o papel dos subalternos nas diversas manifestações artístico-culturais, em especial no cinema,

⁶⁶ STAM, Robert. A Ascensão dos Estudos Culturais. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.p. 250.

⁶⁷ STAM, Robert. A Ascensão dos Estudos Culturais. p. 250.

⁶⁸ SILVA. Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA. Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p.81.

⁶⁹ SILVA. Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. p.81.

campo que nos interessa de maneira especial nesse estudo. Para ela, o cinema como um importante veículo de plasmação das identidades e das diferenças atua de forma eficaz no imaginário social, pois reforça, constrói, ressignifica e mesmo provoca ranhuras nas representações hegemônicas e subalternas. Porém, antes de analisarmos como o cinema brasileiro, e de maneira especial o documentário, representa o subalterno (principalmente os excluídos sociais e habitantes das favelas e periferias), é necessário compreender de que forma os Estudos Culturais refletem sobre as minorias políticas.

Como já vimos, os Estudos Culturais se mostraram um espaço importante de reflexão sobre o papel dos sujeitos colocados à margem dos discursos oficiais e hegemônicos, especialmente ao ceder “voz” àqueles que são excluídos e estigmatizados por uma série de questões. Assim, podemos considerar que esse espaço de reflexão torna-se fundamental para analisarmos as figurações dos subalternos (os excluídos sociais, principalmente) nas artes e nos meios de comunicação de massa, que são contemporaneamente um espaço importante de divulgação de ideias, estereótipos e identificações, sobretudo a televisão e o cinema.

Em *Cosmopolitismo periférico*, Prysthon defende que os estudos sobre cultura no Brasil na década de 1990 foram marcados pela busca de uma identidade nacional⁷⁰. E é justamente nesse período que têm início os Estudos Culturais no país, especialmente no ano de 1998, quando a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) coloca em debate a possível interseção entre a Literatura e os Estudos Culturais.

De acordo com Maria Elisa Cevasco, devido ao caráter multidisciplinar dos Estudos Culturais, os anos de 1990 foram férteis para os estudos sobre a cultura, e em extensão para os críticos culturais, sobretudo por eles levarem em conta em suas produções diversos parâmetros analíticos (e não mais apenas o textual ou o disciplinar), como as questões de gênero, etnia, sexualidade, de classe, etc. Desse modo, podemos perceber, como nos disse Stam, que os Estudos Culturais tentam abrir um espaço importante de visibilidade das minorias. Segundo a autora de *Dez lições sobre Estudos Culturais*, “a linha d’água que diferencia os estudos culturais é seu projeto político, seu impulso claro de fazer ligações com a realidade social e a diferença na prática cultural⁷¹”.

⁷⁰ Deste modo, creio que não seria exagero dizer que houve uma volta à discussão sobre a questão do nacional-popular, tão em voga nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil.

⁷¹ CEVASCO, Maria Elisa. Estudos Culturais no Brasil. In: **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.p.174.

Leyla Perrone-Moisés afirma que nos anos de 1990 “instalou-se a ideologia do ‘politicamente correto’, acirraram-se as reivindicações das ‘minorias’”⁷². Portanto, de acordo com essa afirmação, nos parece que as lutas em torno da afirmação das identidades ganham forma, isto é, a partir de uma onda de abertura para as diferenças, tanto os intelectuais quanto as minorias marcam suas posições frente às “hierarquias culturais e as fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa”⁷³.

Do mesmo modo, podemos pensar o papel que as minorias ocupam no cinema documentário. Se os Estudos Culturais no Brasil foram marcados pela busca de uma identidade nacional, o documentário brasileiro nos anos de 1990, a nosso ver, em consonância, se mostrou aberto para as práticas culturais subalternas (e de igual modo, para a busca por uma identidade nacional). Basta analisar parte das produções documentais do período para se ter a noção dessa relação entre identidade, cultura subalterna, ou popular, e diferença cultural⁷⁴.

O documentário brasileiro: o subalterno e as zonas de exclusão

Antes de analisarmos a figuração dos subalternos no documentário brasileiro, em especial os excluídos sociais, moradores das favelas e periferias, faz-se necessária uma breve genealogia do papel ocupado por esses sujeitos nos documentários da década de 1980 e começo de 1990, período em que o cinema brasileiro, debilitado economicamente, respirava, talvez, sua pior fase. É importante ressaltar que a Embrafilme⁷⁵, empresa estatal principal responsável pelo financiamento e distribuição das produções nacionais, no final dos anos 1980 vinha sendo duramente criticada por parte de realizadores, críticos e produtores. Diante das acusações de “inoperância, má

⁷² PERRONE-MOISÉS, Leila *apud* LIMA, Rachel Esteves. Literatura e Cultura. In: ALVES, Paulo César. **Cultura: Múltiplas leituras**. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA. 2010. p.240.

⁷³ PERRONE-MOISÉS, Leila *apud* LIMA, Rachel Esteves. Literatura e Cultura. p.240

⁷⁴ Prysthon defende a ideia de que os Estudos Culturais, principalmente nos países periféricos, como no caso do Brasil, “pretendem representar o subalterno e a periferia”, colocando as margens no centro. PRYSTHON, Ângela. Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. In: FILHO, João Freire e VAZ, Paulo, (org.) **Construções do Tempo e do Outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 89.

⁷⁵ Criada em 1969, a empresa de economia mista, mas que na prática tinha caráter estatal (o Estado detinha 98% das ações da empresa), produziu uma série de filmes brasileiros, entre eles filmes do Cinema Novo. A Embrafilme teve como principal dirigente o cineasta Roberto Farias, diretor entre outros filmes, do clássico *O Assalto ao Trem Pagador*, de 1962.

gestão administrativa, favorecimento e não cumprimento de compromissos⁷⁶, seu fechamento, em 1990, pelo então presidente eleito Fernando Collor de Mello, não causou maiores resistências entre a classe⁷⁷.

Se, com a crise que atravessava o cinema nacional, os filmes de ficção praticamente deixaram de ser produzidos, os filmes do gênero documentário, considerado como marginal, continuaram a ser realizados. De acordo com as pesquisadoras de cinema e realizadoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita,

a produção documental não ‘sucumbiu’ à crise que marcou a passagem dos anos 80 para os 90, com a extinção da Embrafilme, estatal produtora e distribuidora de cinema, pelo governo Collor de Mello. Na trilha iniciada nos anos 80, seguiu seu destino de gênero “menor”: realizado, sobretudo em vídeo, manteve fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço com a redemocratização do país, restrito à pouca visibilidade de fora do circuito de festivais, associações, sindicatos e TVs comunitárias – aparato, enfim, das principais janelas de exibição⁷⁸.

Num breve olhar comparativo sobre os filmes produzidos durante os anos 1960/1970, não seria exagero afirmar que os documentários realizados nos anos de 1980/1990 promoveram uma redescoberta do Brasil, de suas contradições, de suas experiências populares e, principalmente, lançaram um olhar sobre o outro. No documentário moderno brasileiro⁷⁹, o “outro de classe” aparece – de uma forma geral, claro – principalmente sob a ótica do alienado, do passivo, de um sujeito que não tem consciência de sua subalternidade. Mas, ao mesmo tempo, esses filmes promoveram uma visita a alguns espaços considerados míticos durante o cinema do período, como as favelas e periferias das grandes cidades. Deste período podemos destacar filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno e *Nossa Escola de Samba* (1965), de Manuel Horácio Gimenez, ambos produzidos por Thomaz Farkas⁸⁰.

⁷⁶ MARSON, Melina Izar. Introdução. In: **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora. 2009. p.13.

⁷⁷ Collor, que implantou um governo neoliberal no país, passou a tratar a cultura com um problema de mercado, retirando, portanto, do Estado a responsabilidade pelo financiamento das produções culturais. Além de fechar a Embrafilme e a Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização do mercado cinematográfico brasileiro, além de controlar a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais), Collor rebaixou o Ministério da Cultura a uma mera Secretaria.

⁷⁸ LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia Anos 90: o documentário ganha visibilidade. In: **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 10/11.

⁷⁹ Segundo Jean- Claude Bernardet, o documentário moderno se refere a filmes de curta e média metragem, normalmente ligados ao Cinema Novo, que tiveram sua circulação restrita a festivais, cineclubes, sendo rejeitados pelo grande circuito devido ao seu conteúdo político. Para saber mais sobre o documentário moderno, ver: BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁸⁰ Esses documentários compõem o *Brasil Verdade*, um filme composto por 4 médias metragens: os citados *Viramundo* e *Nossa Escola de Samba*, mais *Memórias do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, e

Em *Outros Retratos*, Claudia Mesquita defende que os filmes realizados durante os anos 1960/1970 se caracterizam por buscarem diagnosticar as condições de vida dos brasileiros: “Almeja-se a macroanálise: o homem singular, a situação particular e o local específico são transformados em ‘categorias’, pelas quais se tecem significações genéricas, com a pretensão de iluminar dinâmicas sociais⁸¹”. Desse modo, esses filmes reduzem o outro a um modelo genérico, a um modelo comum que representa todos os sujeitos que vivem em situação semelhante. O outro, escolhido como personagem central, escolhido como representante de toda uma classe, é reduzido a um objeto, a um modelo exemplar, a uma alegoria, poderíamos dizer, então.

Esse modelo de documentário é o que o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet chamou de “sociológico”, ou seja, um tipo de filme que centra sua análise nas generalizações, partindo de casos particulares para o geral, para casos que comprovem a tese defendida pelo realizador. O já citado *Viramundo* é um exemplo desse tipo de filme. *Grosso modo*, os filmes enquadrados no “modelo sociológico” recorrem a uma “voz do saber”, voz essa que organiza o discurso do filme a partir de uma narração que “manipula” a realidade, embora seja possível criar um filme “sociológico” sem uso da narração, bastando usar exclusivamente as falas dos personagens, o que daria aos documentários uma maior ancoragem no real.

Se nos anos de 1960/1970 foram esses tipos de filmes que prevaleceram, nos anos 1980/1990, outro tipo de documentário passou a ser realizado: são filmes ligados a movimentos sociais e sindicatos, quase sempre filmados em vídeo – mídia que se popularizava no país. Filmava-se tudo, desde as greves dos operários do ABC, de onde surge Lula, às experiências populares em favelas e periferias. Os documentários realizados sobre moradores de favelas e periferias nos interessam particularmente. Desse período, podemos destacar três filmes, que, para nós, ilustram bem essa nova forma de fazer documentário, melhor dizendo, essa nova retomada temática. São eles: *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), de Eduardo Coutinho e produzido pelo Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), *Boca de Lixo* (1992), também de Coutinho, e *Funk Rio* (1994), de Sérgio Goldenberg, ambos realizados em parceria com o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP).

Subterrâneos do Futebol (1968), de Maurice Capovilla. Recentemente a distribuidora e produtora *Videofilmes*, dos irmãos Walter e João Moreira Salles, lançou o episódio em DVD, além dos filmes da chamada *Caravana Farkas*.

⁸¹ MESQUITA, Cláudia. Em *Outros Retratos – Ensaio de um panorama de documentário independente no Brasil*. In: **Sobre fazer documentários**. Novos Rumos Cinema e Vídeo. São Paulo. Itáú Cultural. 2007. p.10.

Outro ponto em comum entre esses filmes, além de serem realizados em vídeo, é o fato de que os sujeitos subalternos filmados – todos excluídos socialmente, produzirem uma resistência, uma negação subalterna, como bem escreveu Moreiras. Esses sujeitos, de acordo com o autor, produzem uma potência contra essa exclusão a que são vitimados, seja, negando-se inicialmente a serem filmados, por terem a consciência de que são sempre representados nos meios de comunicação de massa a partir de estigmas que marcam sua condição de subalterno, como é o caso de *Boca de Lixo*. Ou como em *Santa Marta* e *Funk Rio*, onde são colocados como marginais por habitarem as favelas e compartilharem de experiências ditas populares como o samba e o funk.

Em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro*, filmado na favela homônima, no Rio de Janeiro, podemos perceber bem esse tipo de resistência por parte dos moradores da comunidade. A todo o momento eles recusam os estereótipos de bandidos que lhes são impostos pela mídia e pela classe média, em geral. Fazem questão de mostrar o “lado bom” de morar na favela: a união entre os moradores, o espírito de coletividade e de identificação entre quem divide esse espaço de exclusão. Além do tradicional samba, a religião ocupa um espaço importante na favela Santa Marta. Mas outro tema ganhava notoriedade à época: o tráfico de drogas. Com a crescente afirmação do tráfico nos morros cariocas, a violência vem a galope, seja da parte dos traficantes quanto da dos policiais.

Essa violência percorre todo o documentário. Uma das moradoras da Santa Marta questiona os policiais quanto ao tratamento dado por eles aos moradores, segundo ela, vítimas constantes de abusos por eles cometidos. Em outros momentos os moradores se reúnem na Associação de Moradores para denunciarem o estado de violência e miséria em que vivem. Como afirma Consuelo Lins,

o objetivo principal dos filmes era focalizar as estratégias dos moradores de sobrevivência em meio a diferentes tipos de violência. Se *Santa Marta* é ou não o primeiro documentário a registrar o cotidiano dos moradores de uma favela essa é uma questão secundária. Podemos ao menos constatar que esse filme recoloca de vez o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro⁸²

⁸² LINS, Consuelo. *Santa Marta, Duas Semanas no Morro: a favela, o vídeo e o cinema possível*. In: **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 62.

Cabe lembrar que a favela nunca foi uma novidade no cinema brasileiro. Mas, à época, a favela era representada pela mídia, especialmente a televisiva, como um local exclusivamente violento. Os moradores do Santa Marta tinham consciência desse fato e, talvez por isso mesmo, faziam questão de reafirmar no documentário o quanto era bom viver na favela (apesar de toda a exclusão e violência). Para ilustrar o que os moradores diziam, Coutinho colocou na montagem do filme imagens referentes ao que eles falavam: quando falavam nos mutirões como uma forma de ajuda mútua, o diretor ilustra a fala com imagens dos mutirões, e assim por diante.

Porém o que mais nos chama a atenção nesse pequeno documentário é a consciência que os moradores da favela têm sobre o que lhes é destinado pelo Estado e pelas pessoas do “asfalto”: a condição de subalternidade. Além de todos os tipos de violência que sofrem, outro tema que perpassa todo o documentário é a questão referente à oportunidade de emprego, isto é, ao tipo de trabalho que lhes é reservado. Eles sabem bem: recusam a condição de assalariados, de mal remunerados, mas ao mesmo tempo sabem que não há escapatória: “Se eu for ali e arrumar um negócio de gari, o que eu posso fazer? Vou ter que ser aquilo”, diz um dos entrevistados do filme, um jovem que sonhava em ser jogador de futebol.

Entre esses jovens estava Marcinho VP⁸³, então com 17 anos, prestes a entrar para o tráfico de drogas. Entre outros assuntos, como a vida na favela, o namoro e questões cotidianas, VP, resistente ao processo de exclusão de que é vítima, fala sobre aquilo que seria um roteiro para os jovens que, como ele, moram em favelas: “Eles querem que a gente continue sendo gari, continue sendo o que a gente não é. A gente não quer ser isso. Eu, por exemplo, queria ser desenhista profissional, posso não conseguir, se eu não conseguir, é aquele lance, sou pobre, não vou me ligar tanto”.

É importante dizer que a favela de Santa Marta, também chamada de Dona Marta por alguns moradores, seria palco de outro documentário que abordaria a questão da violência urbana e o tráfico de drogas, o já clássico *Notícias de uma Guerra Particular*⁸⁴ (1999), de João Moreira Salles e Katia Lund. Nele, aparecem mais uma vez

⁸³VP teve sua vida contado no livro- reportagem **Abusado**- o dono do Morro Dona Marta, escrito por Caco Barcellos. Nele, o jornalista narra a história do traficante, desde a Turma da Xuxa, grupo formado por seus amigos de infância, que frequentava as praias e lugares populares entre os jovens da classe média-carioca, até sua aventura como dono do morro onde nasce e se criou. Preso várias vezes, a última em 2000, Marcinho VP em 2003 foi encontrado morto por asfixia dentro de uma lata de lixo no presídio de Bangu-3, no Rio de Janeiro, junto a um exemplar do livro que conta sua vida.

⁸⁴Além do documentário, o clipe do *They Dont Care About Us*, de Michael Jackson, recentemente falecido, também foi gravado na favela. Ambos foram realizados quando Marcinho VP já era dono da Dona Marta. Embora no filme não fique claro que o filme foi realizado na favela, soube-se depois, pelo indiciamento

os discursos sobre a exclusão e o permanente estado de vigilância a que seus moradores são submetidos, seja pela polícia corrupta, pelo BOPE, que entra na favela para matar, ou pelos traficantes que impõem o terror no local. O filme, feito “sob urgência” como gosta de dizer Salles, investiga todos os lados da “guerra”, deixando claro que não há mocinhos nem vilões, que o tráfico de drogas não tira ninguém da subalternidade, e muito menos a matança indiscriminada resolve a situação de miséria em que os moradores das favelas vivem.

Boca de Lixo, outro filme de Coutinho, filmado num lixão em Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro, nos parece interessante de ser comentado. O documentário começa com imagens do lixo, imagens que nos remetem aos programas sensacionalistas que povoam a televisão brasileira. Programas que exploram a miséria e o estado de pobreza de parte do País, especialmente dos habitantes das favelas e periferias das grandes cidades. Quem vê as cenas iniciais imagina que Coutinho irá seguir esse caminho. A câmera passeia entre os lixos, entre os animais, e de repente quando aparece um carro da companhia de limpeza urbana, vemos finalmente, dezenas de pessoas no quadro. São crianças, adultos e idosos. Todos disputando um espaço para catarem o lixo, que para alguns será vendido a empresas de reciclagem, e para outros servirá de alimento.

Enfim, depois que os bichos-homens aparecem em cena, a câmera procura seus rostos cobertos pelas camisas, escondendo-se. Sabem que a imprensa os representa como o “resto do mundo”, como aqueles que nem sequer são vistos como sujeitos, como seres que jamais serão cidadãos de fato. Sua condição de subalternidade parece ser imutável. A resistência a ter seus rostos filmados não deriva só dessa ideia geral que se tem da imprensa, mas, sobretudo, da consciência de abandono não apenas por parte de um estrato da sociedade, que nem sequer os vê como portadores de direitos, mas principalmente pelo Estado, que os exclui e força a viver em uma situação de miséria absoluta.

de Salles por associação ao tráfico, já que o diretor passou a manter um relacionamento de amizade com o traficante, dando-lhe inclusive uma mesada de cerca de 1,200 dólares quando este esteve como fugitivo na Argentina, na esperança de que VP largasse o tráfico e escrevesse um livro sobre sua história. Salles foi absolvido da acusação. Para saber mais sobre essa relação entre VP e João Moreira Salles, a história do documentário e do clipe de Jackson além do já citado livro de Caco Barcellos, ver: PENNA, João Camilo. Marcinho VP (um estudo sobre a construção do personagem). In: Dias, Ângela; Glenadel, Paula. (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântida, 2004, v. 1, p. 71-100.

Quando a câmera passeia por entre as pessoas, alguns desencobrem os rostos, num sinal de aceitação da presença de Coutinho e sua equipe. Finalmente, um garoto com rosto totalmente à mostra interpela o diretor:

- O que vocês ganham pra ficar botando isso na nossa cara?

Titubeando, Coutinho responde:

- É pra mostrar como é a vida real de vocês.

O garoto rebate:

-Sabe pra quem o senhor podia mostrar? Podia mostrar pro Collor.

Após o questionamento do garoto, Coutinho vai em busca de novas entrevistas. Ouvem-se frases como: “O Collor tá matando o pobre de fome”, “Todo mundo aqui tá trabalhando, não tem ninguém roubando não”. As pessoas, a nosso ver, reagem à espetacularização de sua imagem, de sua miséria, transformada em audiência ou em vendagem de jornais, nas páginas com fotografias da exclusão a que são vitimados diariamente. Essas respostas são, como já foi dito anteriormente, uma “negação subalterna”, ou seja, uma recusa dessa representação estereotipada por parte dos meios de comunicação de massa, produzindo-se, assim, uma subjetividade, ou uma resistência, para usarmos um termo foucaultiano.

Para mostrar “a vida real” dos catadores de lixo, Coutinho usou fotografias, tiradas pela própria câmera, como uma estratégia de aproximação com as pessoas filmadas. As fotos passavam de mão em mão, até chegarem às pessoas que o diretor queria entrevistar: a mulher que mais catava lixo e que vendia diretamente para o comprador final, sem o uso de intermediadores; outra mulher, que dizia não comer os alimentos que eram depositados ali, pois se tratavam de lixo; um homem que se dizia naturalista; uma família em que o homem trabalhava no carro do lixo, e por isso já selecionava os melhores alimentos a serem entregue à esposa; e outra família em que a filha do casal sonhava em ser cantora. Eis aí o que a mídia sensacionalista não faz: retirar essas pessoas do lixo, ir até a casa delas, afirmando-as assim enquanto sujeitos.

Dessa forma, *Boca de Lixo*, através de depoimentos dos entrevistados sobre sua vida, seu cotidiano, nos parece um filme exemplar (ou seja, para servir de exemplo) de como os subalternos - esses aliados do poder, os excluídos, podem ser representados enquanto sujeitos de experiência, como singularidades. Como afirma César Guimarães, em *Boca de Lixo* “formas de vidas surgem diante das condições mais adversas, quando

os sujeitos não dispõem mais de nenhuma reserva utópica (nem política nem religiosa”)⁸⁵. Por outro lado, o diretor não deixa de denunciar o que vê diante de seus olhos: “o que há de inaceitável nas imagens não sofre redução alguma, e o espectador é obrigado a deparar com uma visão da miséria brasileira”⁸⁶.

Funk Rio, de Sérgio Goldenberg, que atuou como assistente de direção de Coutinho em Santa Marta, como o título induz centra-se no funk, mais especialmente no consumo desse tipo de música pela juventude subalterna carioca. As pessoas entrevistadas, todas moradoras das favelas e periferias da cidade e, em sua maioria, negras, têm no baile funk um espaço de diversão e afirmação. Filmado em 1994, quando nos bailes ainda eram tocadas músicas internacionais, a juventude periférica tinha como espaço de sociabilidade as quadras de samba e de esportes. A Zona Sul, espaço da classe média, viu nessa manifestação cultural uma diversão tipicamente da “negrada do subúrbio da Zona Norte”⁸⁷. Assim, enquanto estavam por lá, não incomodavam.

O filme de Goldenberg vai atrás de personagens que, além de curtirem os bailes, trabalham na Zona Sul, ou que de alguma forma frequentem o espaço destinado à classe média carioca, a fim de fazer um contraponto entre essas duas realidades. O filme traz empregadas domésticas, garis e desempregados. Todos, excluídos sociais que não compartilham os territórios de seus patrões, ou da classe média branca. Porém, quando a “negrada do Subúrbio da Zona Norte” desafiou os limites da “cidade partida”, na feliz expressão de Zuenir Ventura, a classe média e a mídia lançaram seus olhares sobre esses jovens.

Um encontro na praia de grupos de funkeiros rivais desencadeou o que a mídia chamou de “arrastão” (Nos bailes funk, era comum grupos de jovens de favelas rivais brigarem). As cenas de pancadaria rodaram em toda a mídia nacional, na qual os funkeiros negros e periféricos eram representados como um bando de arruaceiros. Nascia assim o que Yúdice chama de “medo do Funk”. Goldenberg coloca essa cena em seu documentário, e a narração explica que a cena descrita pela imprensa como uma “invasão”, “como uma onda de roubos”, não passava de uma briga comum, que para a classe privilegiada foi vista como uma manifestação de “barbárie”.

⁸⁵ GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

⁸⁶ LINS, Consuelo. Boca de Lixo e a estética da crueldade. In: **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 96.

⁸⁷ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.p.167.

Um dos funkeiros comenta essa cena. Para ele, os ricos da Zona Sul os “toleram” porque são eles, os pobres das favelas, que fazem o trabalho que eles, ricos, não querem fazer. Após o arrastão, moradores da Zona Sul tentaram proibir a ida de ônibus da periferia para a Zona Sul, mas desistiram da ideia já que suas empregadas moravam justamente nessa parte da cidade. Os funkeiros e as funkeiras que emprestam suas imagens ao documentário reagem a suas representações nos meios massivos. Se para muitos críticos culturais, segundo Yúdice, os jovens que consomem o funk são imaginados como sujeitos apolíticos ou alienados, Goldemberg nos mostra um “grupo de subalternos que são encarregados das representações que constituem seu mundo, como ‘ produtores ativos e manipuladores de significados’”⁸⁸.

⁸⁸ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. p.180.

II- Filmando em favelas e periferias: o subalterno que resiste ao estigma

O subalterno no documentário brasileiro contemporâneo

Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária?

Jean-Louis Comolli

Se os anos 1980 foram marcados por documentários realizados em vídeos, com uma forte ligação com os movimentos sociais e as ONGs, e exibidos em circuitos de festivais e em locais restritos ao grande público, no final dos anos 1990, finalmente os documentários “invadem” as telas de cinema do país⁸⁹. Em 1999, ano que segundo alguns teóricos é considerado o *boom* do documentário brasileiro, 4 filmes conseguiram romper a invisibilidade e chegar às salas de projeção, entre eles *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, único dos filmes que apresenta a favela como locação.

Porém, só em 2000, com *Babilônia 2000*, também de Coutinho, é que o subalterno excluído social e morador de favela aparece na tela. Nesse documentário, filmado em apenas um dia nos morros da Babilônia⁹⁰ e no Chapéu Mangueira, no Rio de Janeiro, vemos sujeitos que se auto-ficcionalizam, se constroem diante do outro - do cineasta que detém a câmera, e logo o poder. Essa auto-encenação, a nosso ver, deriva da imagem que os moradores das favelas imaginam que os moradores do asfalto, ou de bairros ricos, criam sobre eles. Ou seja, é necessário mostrar-lhes que os favelados não são assim como se pensa, que também detém saberes, singularidades, que são sujeitos, enfim.

⁸⁹ Em 1996 apenas 1 filme foi exibido no cinema: *Todos os corações do mundo*, de Murilo Salles. Já no ano seguinte, apenas 2: *O Cineasta da Selva*, de Aurélio Michilis e *O velho: a história de Luiz Carlos Prestes*, de Toni Venturi. Mas em 1998, apenas *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla foi exibido no cinema. Ver: LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Anexo: filmes documentais brasileiros lançados no cinema (de 1996 a 2007). In: **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

⁹⁰ Boa parte do filme *Orfeu Negro* (1960), de Marcel Camus, vencedor da Palma de Ouro em Cannes (França) em 1959 e do Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960, foi filmado na favela da Babilônia. O filme foi baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, que por sua vez foi inspirada na tragédia grega de Orfeu e Eurídice. Em 1999, Cacá Diegues, diretor de *Bye bye Brasil*, entre outros, realiza *Orfeu*, baseado tanto no filme de Camus quanto na peça de Vinícius de Moraes. Ver NAGIB, Lúcia. O paraíso negro: Orfeu, Orfeu negro e a peça Orfeu da Conceição. In: **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias**. São Paulo, Cosacnaify, 2006.p.121. Um dos entrevistados de Coutinho participou como ator, ainda criança, das filmagens de *Orfeu Negro*.

O filme de Coutinho abre caminho para uma série de documentários realizados sobre a favela, e seus moradores. O tema do filme é a expectativa dos moradores das duas favelas sobre a passagem do ano de 1999 para o ano 2000. Como nos filmes posteriores do diretor, vários assuntos são trazidos à tona, como a violência (tanto a policial como a do tráfico de drogas), as memórias individuais e coletivas da vida na comunidade, da vida cotidiana, sobre os filhos, etc. Para tanto, o diretor aposta na palavra como produtora de discurso. E é pela palavra que esses sujeitos subalternos reagem, resistem ao estigma com que são comumente representados por grande parte da mídia.

Nos clichês midiáticos, principalmente na televisão, os moradores das favelas são representados como pessoas desprovidas de senso moral e, eminentemente, violentas. Basta ver os inúmeros programas populares na televisão brasileira que exploram as imagens dos subalternos em troca de índices de audiência e de aumento de publicidade. *Babilônia* vai na contramão desse tipo de representação estereotipada, ao apresentar pessoas em suas singularidades, transformando-as em sujeitos de experiência. Coutinho sabe como ninguém lidar com as diferenças, com o outro, o que não quer dizer que o diretor seja complacente com seus entrevistados, como ele próprio faz questão de enfatizar ao afirmar que “busca entender as razões do outro sem lhe dar necessariamente razão”⁹¹.

De acordo com Consuelo Lins, que trabalhou com Coutinho em *Babilônia 2000* e *Edifício Master* (2003) e é autora do livro *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, se as reportagens e uma série de documentários filmam os subalternos a partir daquilo que acreditam ser uma representação realista, “Coutinho se concentra no presente da filmagem para dali extrair todas as possibilidades, e tenta, nesse movimento, se libertar de alguma maneira das ideias preconcebidas que povoam, à revelia, nossas mentes”⁹². Ou seja, o diretor tenta ao máximo se desprender da visão comum que se tem sobre os moradores das favelas e periferias das grandes cidades, “em um respeito à vida dos que protagonizam suas imagens, o que o coloca a uma distância incomensurável do que vemos comumente na televisão”⁹³.

⁹¹ COUTINHO, Eduardo *apud* LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana. (Org.). **Ecos do Cinema** - de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007, p. 236.

⁹² LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. p.240.

⁹³ LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. p.240.

Esse respeito que o diretor tem para com seus entrevistados deriva não só dessa liberação de preconceitos em relação ao outro, mas, sobretudo, de uma postura ética – questão central no documentário contemporâneo brasileiro. É sabido que a câmera estabelece uma relação de desigualdade entre quem filma e quem é filmado, e Coutinho faz questão de não a esconder. Portanto, se há uma relação desigual entre o diretor e seus entrevistados, há uma relação de poder, como nos lembra Beverley⁹⁴, ao afirmar que a representação do outro está sempre imbricada nas relações de dominação.

Assim, filmar o outro – especialmente o excluído, é colocar-se numa relação de diferença, isto é, ao manejar uma câmera instaura-se uma espécie de corte, de separação entre quem tem o poder de representar e quem é representado. Segundo Marcius Freire, em qualquer documentário se estabelece “uma relação de poder, quer o realizador queira ou não, em que ele realizador detém domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas”⁹⁵. Portanto, nos parece que questões de poder, representação e ética perpassam necessariamente todos os documentários em que o outro é fixado na imagem.

Bill Nichols, teórico do documentário, autor de artigos e livros fundamentais sobre o gênero, entre eles *La representación de la realidad*, nos lança a seguinte questão: “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?”⁹⁶. Certamente, essa questão não é de fácil resposta, ainda mais porque no documentário lidamos com pessoas que existem, que, a princípio não estão sendo pagas para encenarem suas vidas. Para ele, o realizador tem responsabilidade sobre o que é exibido sobre o outro, uma vez que:

A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequência tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores. Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade⁹⁷.

⁹⁴ BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación**. Madri, Iberoamericana, 2004

⁹⁵ FREIRE, Marcius. A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games**. Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009. p.195

⁹⁶ NICHOLS, Bill. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? In: **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005. p. 31.

⁹⁷ NICHOLS, Bill. Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? p.36.

Portanto, podemos entender que a ética e a representação (que é sempre perpassada pelas relações de poder) caminham lado a lado. Onde há a presença de uma câmera, há necessariamente uma relação de desigualdade, de poder sobre o outro que tem sua vida filmada, como nos diz Maria Dora Mourão. A autora defende que “a ética está vinculada à interpretação da realidade, o respeito ao entrevistado, às diferenças culturais e ao respeito ao espectador”⁹⁸. Ao contrário das reportagens televisivas, que têm a objetividade (e logo a busca pela “verdade”) como paradigma, o documentário “é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”⁹⁹, ou seja, o cineasta interpreta a realidade social, narra o outro, a partir de sua experiência enquanto autor do discurso fílmico.

A questão da autoria nos parece importante para pensarmos na construção do outro no documentário, especialmente do subalterno – diametralmente diferente do realizador –, uma vez que podemos perceber tanto a postura ética quanto o posicionamento ideológico do realizador a partir das marcas deixadas ao longo do texto.¹⁰⁰ Dessa maneira, tanto a representação quanto a ética estão submetidas à forma como o diretor lida com os sujeitos de seus filmes. Embora seja complicado estabelecer quais os parâmetros que fazem de um realizador um autor (no sentido de deixar suas marcas), alguns nomes merecem destaque na discussão sobre essa questão, como José Francisco Serafim¹⁰¹ e Marcius Freire¹⁰². Ambos os autores vêm publicando uma série de ensaios sobre o tema, haja vista que há uma escassez de estudos acadêmicos no Brasil sobre a autoria no cinema documentário.

Se nas reportagens televisivas, geralmente, o que vale em sua construção narrativa sobre o outro é a objetividade, a imparcialidade, ou mesmo a “vontade de verdade”, como diria Nietzsche, para o documentário - recheado de subjetividade - essa questão apresenta mais nuances. Embora também haja documentários em que essa

⁹⁸ MOURÃO, Maria Dora. Ética e documentário: o autor frente a seu objeto e a representação das imagens. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009. p.218.

⁹⁹ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

¹⁰⁰ Entendo texto como uma “malha significativa”, como escreveu Evelina Hoisel em *A leitura do texto artístico*. Ou seja, de acordo com ela, qualquer obra artística pode ser lida como um texto, como um discurso do autor sobre determinada realidade. Ver: HOISEL, Evelina. **A leitura do texto artístico**. Salvador: EDUFBA, 1996.

¹⁰¹ SERAFIM, José Francisco. O autor no cinema documentário. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

¹⁰² FREIRE, Marcius. A noção de autor no filme etnográfico. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009. Ver também, FREIRE, Marcius. A questão do autor no cinema documentário. In: **Significação**. São Paulo: Annablume. Nº24, 2005.

“vontade de verdade” esteja presente, o realizador, na maioria das vezes, tem consciência de que um documentário é um ponto de vista, é sua visão pessoal sobre o mundo, como acredita Nichols.¹⁰³ Portanto, no documentário não temos uma visão objetiva da realidade, mas uma representação de algo que foi manipulado, filtrado por uma série de pessoas (montador, fotógrafo, diretor, etc.).

Assim, na manipulação dos códigos do documentário (som, enquadramentos, montagem, etc.), estabelece-se uma relação de domínio sobre a imagem do outro que será plasmada pelo filme. Domínio esse, só possível devido ao poder que o realizador exerce ao decidir qual imagem, qual depoimento, qual cena deve entrar no documentário. Se há esse poder de decidir, de manter (ou suprimir) determinada passagem, há uma relação ética – para nós, mais importante do que a própria temática do documental.

Dessa maneira, a ética se funda, no caso do documentário, na relação com o outro, com aquele que tem sua vida filmada. Tanto Coutinho quanto Comolli¹⁰⁴ acreditam que num documentário filma-se na verdade a relação do cineasta com o mundo do outro, e assim, ao filmar esse mundo, é necessário um olhar relativista, ou seja, uma noção de que o outro, o mundo do outro é diferente - nem melhor, nem pior. Portanto, em tal postura, a ética deve caminhar rente à visão de mundo do realizador. Isto é, para compreender que o mundo que se filma não é uma miséria, um horror, uma abjeção – visão bastante comum em alguns documentários brasileiros – o realizador precisa se libertar dos estereótipos, dos preconceitos e de ideias pré-formatadas sobre quem é filmado.

Fernão Ramos¹⁰⁵ defende que uma série de documentários brasileiros recentes narra o subalterno (especialmente o excluído social) a partir do olhar de horror, de comiseração, de piedade ou, mesmo, de ressentimento. Esse outro é visto sobre o prisma da miserabilidade, do espetáculo, em um tom que, segundo o autor, tem sido a tônica de parte da produção documental contemporânea. É importante lembrar que documentário é um campo de tensão onde se manifestam poderes e potências, ou seja, se por um lado o realizador exerce um determinado poder sobre o outro, uma vez que a câmera é

¹⁰³ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

¹⁰⁴ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção**, Documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

¹⁰⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

notoriamente um instrumento de poder, o outro reage a esse poder, seja negando-se a ser filmado, seja reagindo ao estigma de sujeitos violentos, amorais, etc.

É justamente esse poder que o diretor tem sobre a vida do outro o que determina, segundo Ramos, a forma de representação do subalterno, do popular, do comum, ou do dito ordinário no documentário. Para ele, o distanciamento que o diretor estabelece com a alteridade filmada acarreta uma visão de horror, uma má consciência. Dessa forma,

Existe um movimento autoflagelatório na consciência de culpa de quem sustenta a reapresentação do *outro*, quando ao outro se deve a exclusão. A flagelação, em um movimento de superação, pode voltar-se sobre aquele que se deseja poupar, ou louvar (...). Respiramos hoje uma nítida clivagem, mas fazendo parte – ‘cara metade’ – da afirmação do mesmo, o universo do diretor burguês, sua equipe, seu público¹⁰⁶.

As últimas duas décadas foram marcadas pela representação miserabilista do subalterno, isto é, há um excesso de imagens de horror, de pobreza, com uma intensidade cada vez maior e mais chocante. São imagens em que o outro figura enquanto o desvalido, o excluído, o criminoso, etc., e nas quais na maioria das vezes, ele é representado como objeto e não como um sujeito, com particularidades, desejos e potências. Fernão Ramos nos chama à atenção para que não são apenas as imagens propriamente que produzem o miserabilismo, mas a intensidade da tomada, ou seja, a duração dos planos fechados em determinada imagem, normalmente montada para chocar o espectador (o que é também um problema ético), que produz uma figuração que nos causa espanto.

Em sua pesquisa, Ramos seleciona dezenas de filmes que articulam a representação do subalterno em estado de exclusão, com o horror, com a produção de imagens que exploram a miséria e o sofrimento do excluído no documentário brasileiro contemporâneo, entre eles *Notícias de uma guerra particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, *Fala tu* (2004), de Guilherme Coelho, de José Padilha, *Estamira* (2005), de Marcos Prado (filmes que compõem o *corpus* desse trabalho), entre outros.

Em *Diante da dor dos outros*, – livro que explora a relação entre fotografias de guerra e a representação do sofrimento –, Susan Sontag, ensaísta norte-americana, em análise de fotos sobre os mortos da 2ª. Guerra Mundial, denuncia o caráter obsceno das imagens de dor - imagens essas, que visam chocar o fruidor. Para ela, tais fotografias

¹⁰⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. p 206.

podem incitar nossa indignação diante do horror da guerra, uma vez que “as fotos são meios de tornar “real” (ou “mais real”) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”¹⁰⁷; no entanto, também podem representar determinada região, país, cultura ou povo como exótico, paupérrimo ou até mesmo como vítimas de um processo de globalização implementado pelos países hegemônicos.

Assim, como a fotografia, que plasma imagens tidas como reais, o documentário também atua como um meio de difusão de representações da miséria e da exclusão. Os documentários “jogam” nas nossas costas a responsabilidade pelo estado de pobreza em que seus entrevistados estão imersos. Todavia, essa exclusão a que os sujeitos dos documentários são vitimados cotidianamente não é apenas uma modalidade econômica, mas, sobretudo, biopolítica¹⁰⁸. Ou seja, com a emergência do Estado Moderno (século XIX), o biopoder passou a governar a população em todos os sentidos, seja do controle populacional à assistência médica, estabelecendo, portanto, a quem se deve fazer viver e a quem deixar morrer, para assim, poder sanear a população.

O biopoder, a biopolítica: o subalterno como excluído.

Michel Foucault dedicou seus últimos escritos a investigar a questão do poder. Para o filósofo, o poder não é algo que possa ser identificado como pertencente a determinada pessoa ou lugar, mas uma tensão entre forças que existem em qualquer relação. A partir dos anos 1970, Foucault passa a se dedicar a estudar a nova forma de poder surgida na passagem do Estado Clássico para o Estado Moderno, o biopoder: que passou a gerir a vida em todos seus aspectos. Com esse novo poder, exercido pelo Estado, passou-se então a se controlar as taxas de nascimento, de mortalidade, etc., estabelecendo-se um corte biológico entre as raças e, conseqüentemente, entre as classes sociais.

¹⁰⁷ SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003. p.12.

¹⁰⁸ Foucault não diferencia o biopoder da biopolítica. Para ele, ambos os termos representam o controle do Estado sobre o corpo em toda sua extensão, contrariamente a outros autores, como Giorgio Agamben, Antonio Negri, Peter Pál Pelbart que, no rastro do próprio Foucault, consideram a biopolítica como uma força inerente às “minorias”, que produz uma espécie de contra-poder ao controle, à disciplina e à exclusão impostos pelo capitalismo avançado.

No primeiro volume da trilogia *História da sexualidade*, intitulado “A vontade de saber”, o filósofo francês dedica um capítulo a esse novo poder. Nele, o autor esclarece que se antes o poder soberano (o Estado) fazia morrer e deixava viver, a partir do século XIX, com a instauração do biopoder, o Estado *deixa viver e faz morrer*, isto é, o poder permite que todos os cidadãos vivam, mas expõe ao perigo aqueles que ele crê que devam (ou mereçam) ser eliminados, não mais de forma direta, mas relegando a eles péssimas condições de vida, saúde e higiene. De tal modo, começam a emergir como prática de governabilidade o racismo e a política eugênica.

Entretanto, para chegar a tal conclusão, Foucault promoveu uma “genealogia dos micropoderes disciplinares”¹⁰⁹. Após se dedicar à formação do saber, Foucault parte para os estudos sobre o poder. De suas pesquisas derivaram livros que são referências, como *Vigiar e punir* e *A verdade e as formas jurídicas*, além de cursos no *Collège de France* sobre a problemática do poder, da governabilidade e da produção de discursos sobre os corpos (e, naturalmente, sobre a sexualidade). Em suas análises, é possível perceber a tentativa de mapear os dispositivos de poder, presentes em todas as dimensões da vida.

Gilles Deleuze, amigo e um dos principais interlocutores do pensamento de Foucault, em análise sobre a questão do poder, afirma que a tese do filósofo sobre a atuação do poder passa por “três rubricas: o poder não é essencialmente repressivo, ele se exerce antes de se possuir; passa tanto pelos dominados quanto pelos dominantes”¹¹⁰. Dessa maneira, como vimos anteriormente, todos são afetados pelo poder, que se exerce de forma indiscriminada em toda parte, seja com maior ou menor força. O poder atravessa as relações, atinge os que têm acesso à hegemonia e os subalternos. Não há como escapar dele.

Em sua genealogia sobre o poder, Foucault percebeu uma mudança fundamental na forma de seu exercício. Até o século XVIII, o poder se exercia de maneira individual, atuava sobre o homem-corpo através da disciplina, do controle e da punição. Segundo Foucault, nesse período,

viram-se aparecer técnicas de poder que eram essencialmente centradas no corpo individual. Eram todos aqueles procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais (sua separação, seu

¹⁰⁹ DUARTE, André. Biopolítica e resistência. In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p.45.

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles. As estratégias ou o não-estratificado: o pensamento do lado de fora (poder). In: **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 79.

alinhamento, sua colocação em série, em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade. Eram também técnicas pelas quais se incumbiam desses corpos, tentavam aumentar-lhes a força útil através do exercício, do treinamento, etc. Eram igualmente técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia se exercer, da maneira menos onerosa possível, mediante todo sistema de vigilância, de hierarquias, de inspeções, de escriturações, de relatórios: toda essa tecnologia, que podemos chamar de tecnologia disciplinar do trabalho. Ela se instala já no final do século XVII e no decorrer do século XVIII¹¹¹.

Se até o século XVIII, o poder atuava de forma individual, na passagem para o século XIX (o Estado Moderno), o poder passa a ser exercido de outra maneira. O poder não controla o corpo apenas para puni-lo, mas para moldar o sujeito, fazer com que ele produza mais e melhor. Foucault observa que esse novo poder se alia às práticas de governabilidade, ou seja, à forma de o Estado gerir a população de modo geral. Se o antigo poder individual *deixava viver*, esse que surge com a criação do Estado Moderno passa a gerir a vida – a natalidade, a mortalidade, a saúde, a higiene, etc. A esse poder Foucault chamou de biopolítica. Em sua tese, "a biopolítica lida com a população, e a população como problema político, como problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder"¹¹².

Portanto, se agora a vida é administrada pelo poder, cabe a ele *fazer viver e deixar morrer*, isto é, expor os indesejáveis ao risco, negando-lhes acesso à saúde, à moradia, e por que não, aos bens culturais. Em "Direito à morte e poder sobre a vida", último capítulo do já citado *A vontade de saber*, Foucault identifica uma série de dispositivos de poder que exercem uma espécie de domínio sobre o corpo, em especial o corpo enquanto objeto de prazer sexual. De acordo com o filósofo, a partir da disciplina, do investimento sobre o corpo, o poder administra e regula a vida, criando assim, "uma biopolítica da população"¹¹³.

Assim, instaura-se uma "gestão calculista da vida"¹¹⁴. Os aspectos biológicos são geridos pelo poder. A vida, em todos os seus aspectos, passa a ser controlada por essa biopolítica, que se exerce sobre o corpo da população e, "cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo".¹¹⁵ Dessa maneira, esse investimento sobre a vida só é possível a partir da criação do racismo de Estado (seja

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975- 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.288.

¹¹² FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. p.292-293.

¹¹³ FOUCAULT, Michel. Direito a morte e poder sobre a vida. In: **História da Sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal.,1988. p.152.

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel. Direito a morte e poder sobre a vida. p.152.

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. Direito a morte e poder sobre a vida. p.152.

étnico, seja biológico), como nos diz Foucault, ao afirmar que, ao se dividir a população entre raças, se estabelece um corte entre a vida e a morte, entre quem deve morrer e entre quem deve viver, afinal,

O racismo vai permitir estabelecer entre minha vida e a morte do outro, uma relação que não é uma relação militar e guerreira de enfrentamento, mas uma relação de tipo biológico: 'quanto mais as espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação a minha espécie, mas eu - não enquanto indivíduo mas enquanto espécie - viverei, mais forte serei, mais vigoroso serei, mais poderei proliferar'. A morte do outro não é simplesmente a minha vida, na medida em que seria minha segurança pessoal; a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura¹¹⁶.

Desse modo, podemos compreender que não há funcionamento do Estado sem o racismo, e, por extensão, sem a exclusão, a segregação social, e uma separação entre aqueles que têm acesso aos bens públicos (saúde, educação de qualidade, moradia digna) - *os que vivem* e aqueles que sequer podem sonhar com a acessibilidade ao que o Estado deveria lhes oferecer - *os que morrem* (negros, pobres, favelados e suburbanos de forma geral). Com isso, através desse estado de exclusão social pelo qual os subalternos são vitimados, o biopoder mantém a diferença entre as classes pobres e ricas, bem como é responsável pelas "relações de dominação e efeitos de hegemonia e a repartição diferencial do lucro"¹¹⁷.

Por conseguinte, se há lucro, há exploração - fator essencial para o estabelecimento do capitalismo. Assim, como nota Foucault, se o biopoder tornou-se um elemento imprescindível para a expansão do capitalismo, "que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos",¹¹⁸ o crescimento da pobreza nas zonas de fraturas sociais (favelas e periferias) está diretamente ligado a esse fenômeno de expansão do capital, do lucro e do consumo¹¹⁹. Desse modo, o corte biológico, que Foucault dissecou em um de seus cursos no *Collège de France*, publicado

¹¹⁶ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975- 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 305.

¹¹⁷ FOUCAULT, Michel. Direito a morte e poder sobre a vida. In: **História da Sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal.,1988 p.154.

¹¹⁸ FOUCAULT, Michel. Direito a morte e poder sobre a vida. p.152.

¹¹⁹ CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

no livro *Em defesa da sociedade*, determina de maneira decisiva quem o poder estatal deixa morrer.

No "capitalismo avançado de consumo", nas palavras de César Guimarães¹²⁰, os sujeitos que não consomem dentro da esfera hegemônica (os subalternos) são colocados à margem da cidadania. Zygmunt Bauman, sociólogo polonês da pós-modernidade, ou melhor, "da modernidade líquida", acredita que o acesso aos bens de consumo (que inclui a saúde, a educação, etc.) diferencia subalternos e hegemônicos, ou seja, o consumismo, que passa por processos subjetivos, determina (e delimita até certo ponto) quem tem acesso à cidadania, mas ao mesmo tempo torna-se, ele mesmo, o consumista - consumidor, um objeto de consumo.

Segundo Bauman, para que sejamos considerados como sujeitos "dentro dos padrões de normalidade", "é preciso reagir pronta e eficientemente às tentações do mercado consumidor, contribuir com regularidade para 'a demanda que esvazia a oferta'".¹²¹ Assim, podemos dizer que os subalternos são excluídos socialmente não só pelo processo biopolítico, mas também pelo consumo, ou melhor, pela falta dele¹²². Os pobres, especialmente os moradores de favelas e periferias, são vistos como "o resto do mundo, um indigente, um indigesto", como nos diz *Gabriel, O Pensador* na música *O Resto do Mundo*.

A mídia exerce um papel fundamental sobre essa visão que nós, consumidores de classe média, temos sobre os pobres. Bauman nos fornece uma análise interessante sobre os meios de comunicação de massa e a plasmação de identidade, ao afirmar que:

A mídia colabora de bom grado com a polícia ao apresentar a um público ávido por sensações, retratos chocantes de 'elementos criminosos', infestados pelo crime, pelas drogas e pela promiscuidade sexual (...). Os pobres fornecem os 'suspeitos de sempre' a serem recolhidos, com o acompanhamento de clamores públicos sempre que uma falha na ordem habitual é detectada e revelada à sociedade. E assim se afirma que a questão da *pobreza* é, acima de tudo, e talvez unicamente, uma questão de *lei e*

¹²⁰ GUIMARÃES, Cesar. O Documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

¹²¹ BAUMAN, Zygmunt. Baixas colaterais do consumismo. In: **A vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008. p. 159-160.

¹²² Contrariamente ao senso comum que imagina o consumidor como alguém irracional, que age por instinto ou simplesmente por uma compulsão, Canclini, apoiando-se em Manuel Castells, acredita que ao participar da esfera do consumo os pobres, de uma forma geral, participam da luta simbólica por visibilidade, questionando dessa maneira a distribuição desigual dos bens de consumo. CANCLINI, Néstor García. O consumo serve para pensar. In: **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

ordem, à qual se deve reagir da maneira como se reage a outras formas de infração da lei¹²³.

Não nos parece forçoso, portanto, afirmar que a mídia contribui com o biopoder ao estigmatizar pobres, negros e desvalidos de toda sorte. Aqueles que não pertencem à classe hegemônica são as potenciais vítimas do racismo de Estado, que abandona parte da sociedade, expondo-a à miséria, e com isso encurtando sua vida. Esse controle sobre a vida, ou melhor, sobre a duração da vida, é característico do racismo e, por extensão, do poder de Estado, como acredita Foucault. Para ele, o Estado que expõe seus habitantes ao risco, é necessariamente assassino: "por tirar a vida não entendo simplesmente o assassinio direto, mas também tudo que pode ser assassinio indireto: o fato de expor à morte, ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc."¹²⁴.

De forma mais evidente, temos as favelas e periferias das grandes cidades brasileiras como exemplo da exclusão social promovida pelo capitalismo e, claro, pelo biopoder (e com ele o racismo). Antonio Negri, filósofo italiano, co-autor de *Império* e *Multidão* (ambos escritos em parceria com Michael Hardt), defende que as áreas de pobreza são eminentemente regiões onde o poder se apresenta de forma mais evidente, porém da mesma forma, "o espaço da pobreza não pode existir, ele próprio, sem resistência".¹²⁵ De tal modo, as áreas de fraturas sociais são palcos de recusa e de fugas, de potência contra a exploração, que exclui os sujeitos do acesso ao capital.

Alguns documentários brasileiros nos ajudam a perceber a resistência que os moradores das favelas e periferias têm contra a classe média, ou mesmo contra o cineasta e sua equipe. Entretanto, a nosso ver, é necessário entender de que forma as zonas de exclusão foram plasmadas pela música, pela literatura (pelos meios de comunicação de massa em geral), ora como lugar de atraso em relação à modernidade crescente do país, ora como lugar de resistência, de criatividade, um local onde se germina a "autêntica cultura brasileira". Ainda no começo do século XX, jornalistas e escritores foram os primeiros a estampar em suas páginas as impressões sobre as favelas (que em algumas cidades se confundem com a periferia, como em alguns bairros de Salvador e Rio de Janeiro, por exemplo). É importante lembrar que nesse período o

¹²³ BAUMAN, Zygmunt. Baixas colaterais do consumismo. p. 162.

¹²⁴ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975- 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 306.

¹²⁵ NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.p. 112.

Brasil passava por um processo de modernização urbana baseado no modelo das grandes cidades europeias, e, portanto, a presença de áreas pobres em contraste com as regiões burguesas cada vez mais crescentes não agradava ao Estado.

A remoção de favelas era algo comum, uma vez que se trata de "territórios da cidade oculta, mestiça, pobre, desregrada e marginalizada".¹²⁶ Porém, contraditoriamente, nos anos de 1920 e 1930, ápice da modernização do Rio de Janeiro, nota-se o crescimento quase exponencial das favelas, fenômeno que, tem uma ligação direta com o crescimento das contradições internas no País e com o crescimento do investimento estatal na produção de bens de consumo. Como vimos, trata-se aqui de processo biopolítico de "expurgação" dos pobres das regiões ricas das grandes cidades (que pode se dar pela exclusão social, pelo extermínio, ou simplesmente pelo fato de *deixar morrer*).

Na primeira metade do século XX, as idéias eugênicas ganhavam força entre a elite brasileira, especialmente a carioca, que "apostava no progressivo embranquecimento do Brasil e na crença da necessidade de modernizar o país erradicando os focos de pobreza, emblematizados pela favela".¹²⁷ Assim, a partir da tentativa de remoção dos pobres das favelas, que para a elite/classe média é uma ameaça às belezas naturais, podemos perceber nitidamente a atuação do biopoder, do racismo de Estado sobre os corpos, como nos lembra Foucault, uma vez que ele se volta "não à vitória sobre os adversários políticos, mas à eliminação do perigo biológico e ao fortalecimento, diretamente ligado à eliminação, da própria espécie ou da raça".¹²⁸

Beatriz Jaguaribe destaca que no começo do século XXI, as favelas passam a ocupar um olhar diferente na imaginação de parte da população, especialmente dos intelectuais, que passam a vê-la com um olhar relativista. De acordo com a autora,

A favela é vista como um local de comunidade que busca a escassez, a violência e a pobreza por meio de um inventivo hibridismo cultural que se adapta e mantém redes de solidariedade em circunstâncias adversas. É um espaço onde a precariedade da existência urbana se transforma em imagens de resistência¹²⁹.

¹²⁶ JAGUARIBE, Beatriz. Favela Tours: olhar turístico e as representações da "realidade". In: **O choque do Real: Estética, Mídia e Cultura**. Rio de Janeiro: Rocco. 2007. p. 129.

¹²⁷ JAGUARIBE, Beatriz. *Favela Tours: olhar turístico e as representações da "realidade"*. p. 132.

¹²⁸ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade: curso do Collège de France (1975- 1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 306.

¹²⁹ JAGUARIBE, Beatriz. *Favela Tours: olhar turístico e as representações da "realidade"*. p.134.

Se os subalternos utilizam-se da precariedade de sua vida para fazer frente à miséria e exclusão lhes impostos pelo biopoder, como defende Peter Pál Pelbart,¹³⁰ a tese de Negri, de que pobreza e resistência são co-existentes, parece fazer sentido. Como dissemos antes, alguns documentários brasileiros atuais nos trazem sujeitos que se narram a partir da negação dos estereótipos (segundo Bhabha, os estereótipos não são necessariamente ruins, mas são incompletos¹³¹), ou, como defende Moreiras, a partir da "negação subalterna".¹³² Negação essa que se liga umbilicalmente ao desejo de visibilidade, ao desejo de ser percebido como alguém que é capaz de romper com a ordem dos discursos e que é detentor de subjetividade e de uma vontade de potência (para usarmos um termo nietzschiano).

Ao negar a condição estereotipada de subalternos, os sujeitos dos documentários não só produzem uma ranhura no discurso dominante/ hegemônico, mas uma tensão no próprio filme, como acredita Comolli, que defende que os documentários são "furados, transportados pelo mundo".¹³³ Ou seja, os documentários como palco de poderes (e logo de potência) carregam representações, visões de mundo, olhares sobre o outro e sobre suas práticas. No já citado *Babilônia 2000*, podemos perceber essa ranhura provocada pelo subalterno, que não se contenta em ser visto a partir de ideias pré-concebidas, e que quer, sim, ser visto como sujeito, como alguém que tem algo a dizer (o filme de Coutinho vá na contramão da representação sensacionalista e estereotipada, comum em alguns documentários recentes, e também em programas televisivos).

Tanto Comolli quanto Cezar Migliorin¹³⁴ defendem que o documentário é espaço conflitual, um local de disputa por visibilidade. Portanto, podemos entender que a resistência dos subalternos à representação com que são vitimados são formas de disputas por fala. Um dos entrevistados de *Babilônia*, mesmo de forma precária, tensiona o filme ao afirmar que na favela há pessoas de boa índole, ao contrário, segundo ele, do que pensa parte da classe média:

A sociedade vê a gente de outra forma porque a gente tem má aparência. Porque mora em morro pensa que a gente é perigoso, mas a gente não é

¹³⁰ PELBART, Peter. Pál. **Vida capital**: Ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

¹³¹ BHABHA, Homi. A outra questão (estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo). In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

¹³² MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

¹³³ COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: **Ver e Poder**: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Minas Gerais: Ed. UFMG, 2008. p. 170.

¹³⁴ MIGLIORIN, Cezar. "Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo". **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

perigoso, já falei, somos humildes e simples. A pobreza que faz a gente assim, não foi a gente que quis ser assim¹³⁵.

O trecho da fala desse rapaz entrevistado pela equipe do filme demonstra a imagem que os moradores das favelas idealizam que seja a visão que parte da sociedade (a classe média, branca) tem deles. E para o rapaz, portanto, manifestar sua opinião e sua "verdade" é uma forma de se tornar visível, de partilhar (mesmo que mediado por uma câmera) um sentimento comum, que é a insatisfação com os estereótipos e, por que não, com a própria sociedade que o obriga a viver nas áreas de exclusão. A fala desarticulada reflete, segundo acredita Lins, "o desamparo e a opressão dos pobres".¹³⁶ Outra seqüência interessante a ser comentada é quando, em uma das entrevistas, Roseli vê a equipe filmando na porta de sua casa e pergunta se pode participar do filme:

- Deixe eu me arrumar, mudar o visual.
- Não, assim está ótimo.
- Ah, você quer pobreza mesmo?
- Não, isso não é pobreza, rebate o diretor.
- Sei, sei, é comunidade, né?

Esse pequeno embate inicial demonstra mais uma vez a "negação subalterna", a resistência dos moradores ao "olhar estrangeiro", olhar esse que plasma estereótipos. Mesmo não morando mais na favela, Roseli se diz "fruto do meio", o que denota, a nosso ver, um lugar de fala. Ela, por ser criada na favela, sabe o que diz, tem autoridade para concluir que a equipe de filmagem está ali para filmar a vida da comunidade (nome que parece suavizar a miséria e a pobreza do lugar), e mostrar a um público ávido por imagens o quanto pode ser exótico ou bom morar numa comunidade.

Por falar em comunidade, a palavra parece trazer certa ancoragem aos moradores da favela. Isso porque viver em comunidade é partilhar sentimentos comuns, esperanças, decepções, vontades, etc. Autores contemporâneos como Jacques Rancière¹³⁷, Giorgio Agamben¹³⁸ e Bauman¹³⁹ vêm refletindo sobre a importância da

¹³⁵ LINS, Consuelo. Babilônia 2000 ou a arte da superfície. In: **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 133.

¹³⁶ LINS, Consuelo. Babilônia 2000 ou a arte da superfície. p. 134.

¹³⁷ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

¹³⁸ AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença. 1993.

comunidade como um espaço de compartilhamento de afetos, como um local de pertencimento (assim como a Nação, sempre imaginada). Bauman defende que a comunidade se assemelha ao lar, a um espaço de abrigo, do qual "precisamos para viver seguros e confiantes".¹⁴⁰ O sentimento de fazer parte de uma comunidade, de acordo com ele, deriva da luta pelos direitos individuais, isto é, ao evocar a palavra comunidade, os moradores das zonas de exclusão demarcam seu lugar, afirmam sua identidade, enfim, resistem¹⁴¹.

O documentário brasileiro: do excluído social à multidão que resiste

Aqui a visão já não é tão bela. Não existe outro lugar. Periferia é periferia.

Racionais Mc's

O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, é um documentário interessante para entendermos o papel que a comunidade tem na formação do sujeito - sobretudo do subalterno. Outro aspecto importante do filme, a nosso ver, é perceber como os subalternos resistem à exclusão, à violência e ao abandono de uma maneira geral. Filmado em Camaragibe, periferia e "cidade- dormitório"¹⁴² da grande Recife, narra a história de dois jovens que tomaram caminhos diferentes na vida: um, Garnizé, baterista da banda de *Rap* Faces do Subúrbio, optou por fazer música para vencer suas péssimas condições de vida (e mesmo para denunciá-la); o outro, Helinho, apelidado de Pequeno Príncipe, escolheu o crime como

¹³⁹ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

¹⁴⁰ BAUMAN, Zygmunt. Uma introdução, ou bem-vindos à esquivas da comunidade. In: **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. p 09.

¹⁴¹ Peter Pál Pelbart a partir de uma leitura do livro de Agamben, afirma que a *comunidade* existe, até certo ponto, porque a sociedade não abarca a todos de maneira igualitária, ou seja, a idéia de comunidade é criada a partir da exclusão de parte da população da sociedade. Assim, fazer parte de uma comunidade é sentir-se amparado. Ver: PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo (Org.). **O trabalho da multidão: império e resistências**. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002, v., p. 93-108.

¹⁴² Cidade- dormitório foi o termo usado por Garnizé para "justificar" a falta de emprego no lugar, uma vez que os moradores do local buscam oportunidades de trabalho em Recife ou em outras cidades próxima e voltam a Camaragibe apenas para dormir.

forma de proteger a comunidade das "almas sebosas"¹⁴³, e assim ser visto, mesmo que como criminoso.¹⁴⁴

Garnizé, negro, "nascido e criado" em Camaragibe, como faz questão de dizer no documentário, viu na música, no *Rap* especialmente, uma forma de denunciar o estado de exclusão, de subalternidade em que vivem os pobres da periferia da grande Recife. Para ele, sua música é som de resgate, de conscientização, que diz "a verdade sem verniz", que denuncia a realidade nua e crua, sem "maquiagem" (criar é resistir, conforme acreditam Antonio Negri e Michael Hardt¹⁴⁵). Ao fazer rap e "falar a verdade ao poder"¹⁴⁶, torna-se sujeito ao resistir. O próprio Foucault nos lembra que a resistência só pode ser operada com produção de subjetividade, de potência política contra o poder.

Por outro lado, Helinho, segurança de casas comerciais na grande Recife, atua como justiceiro, como matador das "almas sebosas". Indignado com a miséria e a violência, Helinho decidiu "limpar a cidade", matar aqueles que merecem morrer (metaforizando Foucault). Acusado de matar 44 pessoas, todas "sebosas", segundo ele, Helinho é preso e condenado a 99 anos de detenção. Para as pessoas de Camaragibe, ele era um herói, como diz sua mãe, mesmo discordando da "profissão" do filho, uma vez que, ainda preso, parte da comunidade enviou à polícia um abaixo-assinado pedindo a soltura de Helinho, pois ele é um jovem "de confiança, protetor da comunidade".

Ao eliminar os "sebosos" e proteger a comunidade dos roubos, da violência, Helinho e os outros justiceiros agem da mesma forma que os policiais (que são o Estado) que sobem os morros para matar jovens com o objetivo de fazer uma limpeza social (utilizando geralmente o argumento do combate às drogas). Essa estratégia de

¹⁴³ Para Helinho e os outros justiceiros que aparecem no documentário "Alma sebosas é traficante, safado, inútil, indigente" que "faz mal a comunidade". E, portanto, deve ser eliminado para que a paz seja assegurada aos moradores.

¹⁴⁴ Essa lógica de visibilidade a partir da atividade criminosa nos parece importante de ser pensada, uma vez que, ao ter seu direito à cidadania negado, uma parte de moradores dessas zonas de exclusão (mesmo que ínfima e prioritariamente formada por jovens) parte para a criminalidade como forma de romper a invisibilidade, já que boa parte da classe média, a mídia e o Estado insistem em enxergar e denunciar a contradição social e o estado de miséria em que vivem os pobres no país. É importante salientar que o crime não retira esses sujeitos da subalternidade, ao contrário, a nosso ver, eles se tornam, aos olhos da sociedade, de uma forma geral, como menos detentores de direitos sociais comparados com a parte honesta que vive nessas zonas de pobreza.

¹⁴⁵ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. In: HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

¹⁴⁶ Para Said, o intelectual deve mostrar "a verdade ao poder", deve, portanto, denunciar a miséria, a exclusão, etc.. Ver: SAID, Edward. **Representações do Intelectual: as Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 127 p. Se o intelectual é aquele que enfrenta o poder dizendo verdades, podemos afirmar que Garnizé é um intelectual que usa o rap como ferramenta de denúncia e afirmação de sua condição.

eliminar negros, pobres, favelados, visa, como nos diz Foucault¹⁴⁷, eliminar potenciais ameaças à paz, à saúde e à própria sociedade por parte dessas "almas sebosas". Só que, ao contrário do Estado – que tem "permissão" para matar (vide a atuação do BOPE nas favelas do Rio de Janeiro), Helinho e sua "turma" praticam a limpeza social à margem da lei e, por isso, mesmo com o apoio de parte da população de Camaragibe, foi condenado por homicídio.

Defender a sociedade (ou a comunidade): é para isso que os justiceiros atuam nas favelas e periferias. Mesmo vítimas da mesma exclusão que os "sebosos", esses jovens matadores se prendem aos estereótipos, ao falarem de suas vítimas: para eles, os sebosos são jovens que usam tatuagens e bonés (em boa parte negros, como Helinho). Assim, Garnizé seria uma vítima potencial se não fosse músico, se não denunciasse esse estado de coisas. Para ele, sua arte pode não lhe retirar da condição de subalternidade, mas certamente produz afetos e certa visibilidade.

Garnizé tem consciência de que fazer música à margem do discurso dominante, à margem do capital, nas áreas de exclusão, não lhe garante visibilidade midiática, e nem mesmo dinheiro. Stuart Hall, em seu famoso ensaio “Que negro é esse na cultura negra?”¹⁴⁸, analisa o papel contestatório da cultura negra de massa. Nele, o autor esboça uma reflexão acerca da produção cultural diaspórica (na qual podemos incluir o rap, o funk e o samba). Em sua análise, Hall defende que a cultura hegemônica sofre uma forte influência da cultura marginal (no sentido de estar à margem da produção dominante).

Segundo o autor, essa produção, feita à margem do discurso oficial, nos espaços de exclusão, se deve à busca por visibilidade, e à vontade desses atores de tornarem-se sujeitos políticos. Assim, como nos diz Hall,

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural¹⁴⁹.

É a partir da música que esses novos sujeitos surgem e resistem à sua situação de subalternidade. Assim, a música de Garnizé lhe permite, mesmo que

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975- 1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁴⁸ HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

¹⁴⁹ HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? p. 320.

momentaneamente, habitar o interior do discurso político, ou seja, a música lhe afirma enquanto alguém que é detentor de uma identidade, e logo, alguém que é visto enquanto sujeito. Dessa maneira, essa afirmação de identidade só pode ser realizada, no caso de sujeitos subalternos, mediante a produção de resistência, o que quer dizer que é necessário lutar, reagir ao poder que os exclui, controla e disciplina, produzindo, assim, ranhuras e reformulações dos estereótipos dos subalternos.

Assim como *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, outro filme que nos parece importante de ser analisado é *Fala Tu* (2004), de Guilherme Coelho. Nele, o rap também atravessa a vida das três personagens do filme: Macarrão, Thoghum e Combatente, todos moradores de regiões pobres do Rio de Janeiro. O filme acompanha o dia a dia de três *rappers* cariocas (dois homens e uma mulher), que sonham em poder viver da música. Macarrão, apontador de jogo do bicho, acredita que um dia poderá viver de suas "crônicas do cotidiano", mas que mesmo assim jamais deixará de morar na favela, onde "todo mundo te conhece pelo nome". Para ele, suas letras politizadas derivam de sua vivência na comunidade, local que, além de abrigo, serve como fonte de inspiração e mesmo de denúncia da realidade que vive.

Thoghum, representante comercial e estudante de jornalismo, que sonha em um dia ser o primeiro porta-voz negro da presidência da república, crê na música para sair da subalternidade. "Eu já nasci excluído", diz ele para o diretor. Morador da baixada fluminense, Thoghum denuncia a miséria dos pobres e negros, que, assim como ele, são vítimas do Estado, do racismo e, por extensão, do biopoder. O *rapper*, que em suas letras reproduz suas experiências de vida, sabe que dificilmente poderá mudar a realidade à sua volta. Diferentemente de Macarrão, que tem a comunidade como "compartilhamento de uma identidade, segundo o modelo da família e do amor"¹⁵⁰, Thoghum se vê sozinho diante de sua condição de subalterno. Não há amigos, nem familiares para lhe "defender da sociedade", nem dos perigos da vida, poderíamos dizer.

Já Combatente, operadora de telemarketing, tem em sua família uma ancoragem. Vocalista de um grupo feminino de *rap*, moradora de favela, sonha em poder viver daquilo que mais gosta de fazer na vida: cantar. O nome artístico escolhido reflete o que deseja com sua música: combater a exclusão, a miséria e a violência – cenas comuns nas áreas de fraturas sociais das grandes cidades, especialmente no Rio de Janeiro. Assim como suas companheiras de grupo, Combatente enfrenta a desconfiança

¹⁵⁰ PELBART, Peter. Pál. A comunidade dos sem comunidade. In: **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003. p.32.

e o machismo que domina parte da cena do rap: o próprio rap, eminentemente político, performático, que promove ranhuras no discurso hegemônico, que denuncia a suposta homogeneização da nação¹⁵¹, produz narrativas que podem subalternizar as mulheres. Combatente e suas amigas lutam contra o preconceito duplamente: denunciando a misoginia e a condição social e política em que vivem.

As três personagens do filme partilham da mesma visão de mundo, dividem o mesmo ideal: creem que um dia viverão de sua arte, denunciando aos "quatro cantos do mundo" o estado de abandono dos pobres. A música seria assim uma potência, um contra-poder, como diz Negri¹⁵², contra o biopoder que oprime, exclui, disciplina e pune. O rap, gênero musical eminentemente político - diríamos -, serve como um veículo de testemunho¹⁵³, como uma tentativa de dizer a verdade, uma revolta, uma espécie de desabafo dos subalternos. Do mesmo modo que o funk carioca, o rap é visto como música da "negrada do Subúrbio da Zona Norte", e como tal deve permanecer nas margens dos cartões postais, onde brancos e turistas compõem a paisagem.

Cientes de que, mesmo que vivam da música, suas letras politizadas não serão ouvidas por todos que deveriam (a classe média / alta, o Estado, a mídia massiva), eles acreditam que "os excluídos ganham 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"¹⁵⁴. Martin-Barbero¹⁵⁵ acredita numa lógica parecida. Para ele, os subalternos utilizam os meios massivos como forma de negociação, de ranhura, de busca pela hegemonia, nos interpelando a partir desses meios, como no caso do rap. A cultura popular cria, como vimos em Hall, um campo de potência, de resistência à cultura hegemônica. Portanto, o rap usa o meio como mensagem.

Essa resistência do subalterno, de acordo com Hardt e Negri, só pode ser operada por aquilo que eles chamam de multidão. Como veremos mais adiante, a multidão, *grosso modo*, é formada por sujeitos explorados que resistem potencialmente

¹⁵¹ BHABHA, Homi. *DissemiNação - O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

¹⁵² NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

¹⁵³ Márcio Selligmann- Silva, citando, Alfredo Alzugarat, acredita que o testemunho é "de grande importância para o conhecimento da situação de desamparo e miséria em que vive parte da sociedade brasileira". SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças*. In: **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed.34, 2005.p. 87.

¹⁵⁴ SOUZA, Gustavo. *Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: funk, hip-hop e samba*. In: **II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**: Salvador, UFBA, 2006. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf>. p.09. Acesso em 14 jun. 2011.

¹⁵⁵ MARTIN-BARBERO. Jesús "O popular que nos interpela a partir do massivo" in: **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008.

a essa exploração e à posição de subalternidade a que estão sujeitados pelo capital. Porém, esse conceito de multidão foi explorado de forma contrária por autores como Gustave Le Bon e Gabriel Tarde.

Em 1895, ano em que nascia o cinema com os irmãos Lumière, o psicólogo social e sociólogo Le Bon publica a *Psicologia das multidões*, livro que tinha como objetivo pensar o caráter irracional da massa. A partir de uma perspectiva "científica", tanto que chegou a servir de influência a Freud em seu a *Psicologia das massas e análise do eu*, o autor partia da seguinte premissa: a multidão (turbulenta e essencial para a formação de uma sociedade industrial) se comporta de forma superficial, deixando aflorar, diríamos, a "'alma coletiva' da massa" ¹⁵⁶. Ou seja, para Le Bon, a multidão é irracional, age por instinto e de forma coletiva e, de tal maneira, "as inibições morais desaparecem e a afetividade e o instinto passam a dominar, pondo a 'massa psicológica' à mercê da sugestão e do contágio" ¹⁵⁷.

Portanto, podemos entender que Le Bon pensa a multidão como uma massa de pessoas incontroláveis e sugestionáveis, e, por conseguinte, perigosas, pois, ao recaírem em estágios primitivos, como escreve o autor, os movimentos políticos tendem a se dissolver na massa, que se comportando de forma quase religiosa, uma vez que parece seguir um líder que lhe diz como e de que forma agir. Baseado em leituras sobre os trabalhos de Le Bon e de outros autores, Gabriel Tarde, sociólogo e criminalista francês, escreve em 1901 o livro *A opinião e as massas*, no qual discorre sobre a formação da opinião pública (ou sobre sua suposta existência).

Em seus estudos, Tarde classifica a multidão como uma massa, um ajuntamento de pessoas intolerantes, orgulhosas e infantis e até mesmo loucas. Consequentemente, podemos perceber que essa definição de multidão (e até mesmo sua atuação) liga-se à contestação sem causa, à contestação sem política, o que difere diametralmente da definição de Hardt e Negri, como já vimos mais acima, e que iremos aprofundar um pouco mais a fim de entender como os subalternos reagem ao poder, como criam uma potência política à exploração. Esse novo conceito de multidão

¹⁵⁶MARTIN-BARBERO. Jesús. "A psicologia das multidões" In: **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ. 2008.p. 56.

¹⁵⁷ MARTIN-BARBERO. Jesús. "A psicologia das multidões". p.57.

cunhado por Hardt e Negri deriva da leitura das obras de Spinoza¹⁵⁸, que entende como multidão "uma multiplicidade de singularidades"¹⁵⁹.

Segundo Negri, em *5 Lições sobre o Império*, livro que serve de guia de leitura do livro *Império* (escrito a quatro mãos com Michael Hardt),

Não é que o conceito de multidão estivesse ausente no pensamento político da modernidade anterior a Espinoza, mas quando estava presente aparecia com caracterizações negativas. O conceito de multidão definia essencialmente a falta de ordem de uma multiplicidade de sujeitos; a multidão se apresentava como uma matéria a ser formada, ao invés de como matéria que continha em si um princípio formativo¹⁶⁰.

Assim, como podemos perceber nessa citação, a multidão não era vista a partir de suas singularidades (e subjetividade, por extensão), mas como um grupo social (ou mesmo de classe) animalizado, que agia sem impulso político, como vimos em *Le Bon e Tarde*. Mas o que seria mesmo a multidão para Hardt e Negri? Em *Multidão*, os autores escrevem que "a multidão é um sujeito social internamente diferente e múltiplo cuja constituição e ação não se baseiam na identidade ou na unidade (nem muito menos na indiferença), mas naquilo que tem em comum"¹⁶¹. A multidão é, portanto, um agente político, formado por pessoas que apresentam singularidades, que produzem subjetividades e, logo, resistências.

Essa potência torna-se fundamental para a constituição da multidão de sujeitos políticos engajados na produção e valorização das identidades e diferenças. A partir da reivindicação e participação desses sujeitos subalternos na política, a multidão realiza, segundo Hardt e Negri, seu principal desejo: o acesso à democracia, entendida aqui como o ingresso na esfera pública, ou seja, nos espaços de discussão (televisões, rádios, internet, etc.).

A multidão não pretende tomar o poder (e até certo ponto não pode conquistá-lo), mas produzir uma potência sobre a vida. Como vimos um pouco mais acima, o biopoder penetra na vida, controlando os corpos, produzindo sujeitos dóceis. Esse poder se apodera de questões biológicas para "justificar" sua atuação, como nos mostrou Foucault, porém, a partir da formação da multidão, o que esses sujeitos produzem são

¹⁵⁸ Ver, NEGRI, Antonio. *A anomalia selvagem – poder e potência em Spinoza*. São Paulo, Editora 34, 1993.

¹⁵⁹ NEGRI, Antonio. *5 Lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.p 139.

¹⁶⁰ NEGRI, Antonio. *5 Lições sobre o Império*. p.139.

¹⁶¹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. In: HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.141.

uma biopotência, ou seja, uma resistência, um descontrole do poder sobre a vida, utilizando seu corpo, suas idéias e afetos como uma força política¹⁶². É importante notar que a multidão é "formada por todos aqueles que trabalham sob o domínio do capital, e assim, potencialmente, como a classe daqueles que recusam o domínio do capital"¹⁶³.

Voltemos então aos documentários analisados um pouco acima. Em ambos percebemos esse desejo de transformação da sociedade, como nos diz Hardt e Negri, encontramos o uso da música como forma de sair da subalternidade, da condição de exclusão social. De acordo com Negri, a produção cultural da multidão (e nesse caso dos subalternos) usa sua vida, sua experiência, seu estado de miséria como instrumento de denúncia, emergindo "uma espécie de antipoder, de uma potência, de uma produção de subjetividade"¹⁶⁴. Negri defende que a subjetividade é um fator determinante para a resistência da multidão e só por ela, pela multidão, é que os excluídos podem ser vistos enquanto sujeitos.

Foucault defendeu, como podemos perceber, que a resistência ao biopoder é inerente a ele, uma vez que, onde há poder, manifesta-se uma potência. É justamente sobre essa perspectiva – a partir de uma leitura deleuziana –, que Hardt e Negri e outros teóricos como Agamben¹⁶⁵, definiram essa resistência como biopolítica - ou seja, se para o autor de *Em defesa da sociedade* a biopolítica (ou o biopoder) era o poder sobre a vida, para esses teóricos, a biopolítica é a potência da vida da multidão. Essa biopolítica determina a emergência da subjetividade, que "inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral"¹⁶⁶.

Podemos entender, por conseguinte, que a produção subjetiva (música, cinema, fotografia, etc.) pode ser uma produção biopolítica. A subjetividade dos subalternos emana da potência, da resistência dessas pessoas a sua condição de silenciamento histórico e político. Tanto em *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* quanto em *Fala Tu*, a música, em especial o rap funciona como um antídoto contra a exclusão, contra a subalternidade. Os *rappers*, que carregam um traço de esperança num mundo melhor, são a multidão que busca/deseja uma partilha, um quinhão. Tanto

¹⁶² PELBART, Peter. Pál. **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

¹⁶³ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. p 147.

¹⁶⁴ NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.p 106.

¹⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

¹⁶⁶ PELBART, Peter. Pál. Oito perguntas sobre resistência e criação. In: **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 135.

Garnizé quanto Macarrão, Thoghum e Combatente utilizam-se de sua vida, da memória, de sua condição de exclusão como uma potência biopolítica.

Potência essa que pode ser vista quando Garnizé afirma que sua música produz uma mensagem de alerta, produz vida. Sua música, segundo o próprio, é de "proletário pra proletário" (ou de subalterno para subalterno), e que, portanto, contém códigos partilhados por quem experimenta a mesma realidade, cruel e violenta. Nesse "estado de exceção"¹⁶⁷, como diria Agamben, é legítima a revolta contra o poder, contra o opressor, que faz dos favelados e moradores da periferia uma "parcela dos sem parcela"¹⁶⁸. Revoltar-se contra o Estado, contra o qual promove a exclusão, contra a classe média, contra a parcela incluída na cidadania é produzir modos de vida, ideias e formas de confronto.

Em *Fala Tu*, as personagens, cada uma a seu modo, encontram no rap uma válvula de escape para os problemas cotidianos. A música, que além de uma produção de subjetividade, produz imaterialidade (ideias, comportamentos, etc.) funciona também como uma descarga das decepções, derrotas e mesmo das vitórias da vida cotidiana. E o documentário nos abre para esse mundo, para um mundo geralmente diferente do nosso – do realizador e do espectador que, sentado numa poltrona do cinema, consome formas de vidas que podem nos chocar ou nos alertar para a miséria em que vive uma parte da população brasileira que não tem acesso ao consumo, à cidadania e ao capital.

¹⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁶⁸ GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.p. 184.

III- Da representação à fala

O subalterno e a partilha da fala: afinal, pode o subalterno falar?

Quem lhes dará voz? Quem os escutará?

Gayatri Spivak

É cada vez mais comum ouvirmos dos realizadores de documentários que seu filme "dá voz ao outro". Mas até que ponto essa fala é realmente ouvida? Sabemos de antemão que o documentário é um campo conflituoso, no qual se documentam as hesitações, os encontros e as potências, etc. No caso de documentários em que a entrevista é o principal recurso dramático, diríamos, a questão da fala ou da "voz do outro" torna-se mais latente. Se usarmos os documentários de Eduardo Coutinho como exemplo, podemos perceber que nele a palavra do outro é fundamental para a construção narrativa. Entretanto, a nosso ver, seria inocente afirmar que as pessoas que falam ao cineasta e, por extensão, ao espectador, são verdadeiramente ouvidas. Não que suas vozes, suas palavras não representem nada, mas a questão é outra: seus testemunhos, suas lamentações e protestos ecoam verdadeiramente ao sair da tela?

Como vimos em Spivak e Deleuze, o subalterno só pode ser ouvido a partir da gagueira da fala do outro, da fala daquele que tem acesso à hegemonia, à esfera pública, ou ao debate público, como diz Jürgen Habermas¹⁶⁹. Assim, a fala do subalterno é ouvida a partir da mediação do diretor, que leva para a tela fragmentos, retalhos de um discurso. No entanto, mesmo com essa mediação, a voz do subalterno não passa de um balbúcio, pois, como nos lembra Spivak, o acesso à fala é negado aos subalternos, uma vez que, com a possibilidade de falar, de ser ouvido, sua condição já não é mais de subalternidade.

Cabe ressaltar que a entrevista no documentário vem se tornando uma prática comum. Tanto Consuelo Lins e Cláudia Mesquita quanto Jean-Claude Bernardet¹⁷⁰ escreveram sobre o uso excessivo da entrevista nas produções documentais contemporâneas. De acordo com Lins e Mesquita, a entrevista deve ser usada no

¹⁶⁹ HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1984.

¹⁷⁰ BERNARDET, Jean-Claude. A entrevista (Casa de cachorro, À margem da Imagem). **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

documentário não como uma simples escuta do outro, mas como "um diálogo fruto de um permanente processo de negociação" ¹⁷¹, como nos filmes de Coutinho, nos quais a entrevistada ou o entrevistado se constrói perante a câmera. A crítica de ambas nos parece pertinente, uma vez que se cria a ilusão de, que, ao ouvir o subalterno, fazem-se ressoar suas queixas, ou seja, ao "dar a voz" àquele que se filma, sua voz será ouvida pelo Estado, pela classe média, etc. Esse tipo de postura é comum em programas populares de televisão nos quais o repórter visita bairros pobres para ouvir as queixas de seus moradores utilizando o argumento de que em seu programa os "pobres têm voz".

Entendemos como fala não pura e simplesmente o depoimento, a entrevista ou mesmo o testemunho de pessoas num documentário, mas a possibilidade de serem escutados, de fazer de sua palavra uma potência política. Como nos diz Migliorin, "toda discussão em torno da possibilidade do documentário 'dar voz ao outro' passa por esse problema da palavra, do poder e do compartilhamento de um espaço físico e simbólico"¹⁷². Nichols¹⁷³ define "voz" como um ponto de vista do realizador do filme, ou seja, a "voz" é para ele a organizadora dos códigos do documentário e não necessariamente a palavra do outro. Assim, quando dizemos que um documentário se diferencia das reportagens de televisão por causa da sua voz, estamos afirmando que no documentário o ponto de vista do diretor prevalece sobre todas as outras vozes (imagens, sons, etc.) que possam conter o filme.

A concepção de voz que usamos aqui está ligada à política, à escuta. Entendemos a voz como uma resistência, como uma fissura e não como uma opinião ou uma simples queixa ou depoimento. Migliorin, via Jacques Rancière, mais uma vez nos ajuda a pensar sobre a questão da fala:

Este direito não implica ainda na presença desta fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta. O jornalismo, tanto impresso como eletrônico, por exemplo, é recheado por falas de excluídos que não chegam a se concretizar como uma forma de reconfiguração de uma partilha. Pelo contrário, as imagens de dor ou choro dos pais que perderam o

¹⁷¹ LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia "Contrapontos com o documentário moderno". In: **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.p. 26.

¹⁷²MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm>. p.05. Acesso em: 15 jun. 2009.

¹⁷³ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus. 2004. Ver também, A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

filho em um deslizamento normalmente são as imagens e sons que reafirmam a separação, reafirmam a partilha vigente. Nesses casos, a imagem reafirma o não-pertencimento daquele que sofre ao universo daquele que produz a imagem ou ao mundo do espectador. O que sofre é isolado pelo sentimento de injustiça que rapidamente se converte em uma acusação: se o barraco caiu é problema do estado, logo, não é parte do meu mundo, posso ir para a próxima imagem, para o próximo ruído¹⁷⁴.

Dessa maneira, podemos entender que a escuta só se efetiva a partir da potência da fala, isto é, a partir da transformação da palavra em uma partilha, em um processo de experiência sensível, no qual a palavra do outro pode ser ouvida. Coutinho, Comolli e Ismail Xavier, crítico e teórico do cinema, autor de *O cinema brasileiro moderno* entre outros, acreditam que a apreensão da palavra do outro se dá pelo encontro e pelo esquecimento de si, ou seja, pela tentativa de se aproximar do outro, de se livrar dos preconceitos, etc. Tomando essa tese como aceitável, nos cabe uma pergunta: O subalterno fala no documentário brasileiro contemporâneo?

Certamente não é fácil respondê-la. Porém, se levarmos em consideração que o documentário-participativo¹⁷⁵ é um ato dialógico, isto é, nesse tipo de filmes em que a palavra do realizador é “perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro”,¹⁷⁶ a questão da fala do subalterno é importante para a construção do filme, o que não quer dizer que haja um encontro, que a palavra do outro seja de fato ouvida. Ou seja, assim como no telejornalismo, onde a palavra do outro entrevistado serve como “prova”, como “verdade” daquilo que o repórter transmite, em alguns documentários, a fala do outro funciona como um mero suporte de realidade, que atribui àquele que fala a “verdade” vista diante dos nossos olhos.

Portanto, se o documentário é um “ato bilateral”, como gosta de dizer Coutinho, a possibilidade de fala do subalterno associa-se à intensidade da tomada - que não se liga necessariamente apenas à duração do plano ou da fala, mas da entrega, do encontro entre as alteridades, do deslocamento de preconceitos, da transformação do subalterno

¹⁷⁴ MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. p. 06.

¹⁷⁵ Esses documentários como nos diz Nichols, "envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla a câmera de filmar e alguém que não a controla", no qual "vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro". NICHOLS, Bill. Que tipos de documentários existem? In: NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus. 2004. p.154/155.

¹⁷⁶ FIORIN, José Luiz. O dialogismo. In: **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática: 2008.

em sujeito de discurso. E para tal, é necessário que o discurso alheio seja partilhado, isto é, exerça de algum modo uma reflexão, uma escuta que permita a quem ouve uma identificação. Contudo, essa identificação não opera necessariamente uma mudança na vida do subalterno, ou seja, ao denunciar o estado de miséria e exclusão em que vive diariamente, sua fala não implica uma melhora social ou política, mesmo que opere uma subjetivação, como no caso dos filmes analisados até aqui.

Um outro documentário que nos serve de exemplo é *Estamira* (2005), de Marcos Prado. Filmado no lixão de Jardim Gramacho, em Campo Grande, região periférica da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, o documentário acompanha o dia-a-dia de Estamira, catadora de lixo que se diz portadora da verdade das coisas. O filme, que começa com imagens em preto e branco, nos mostra a miséria em que a personagem central do filme vive. Objetos de sua casa são filmados com a finalidade de, talvez, nos ambientar no espaço em que vive Estamira, uma senhora de 63 anos que sofre de transtornos mentais. É importante mencionar que a temática do lixo ganhou mais relevância nos documentários brasileiros a partir dos anos de 1990, tendo como exemplos os filmes *Boca de Lixo*, de Coutinho, *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, *À margem do lixo* (2008), de Evaldo Mocarzel, e no mais recente *Lixo Extraordinário* (2010), de João Jardim, Lucy Walker e Karen Harley.

Nunca é demais lembrar que a questão da exclusão social e, por extensão, a "permissão" para que pessoas se alimentem e vivam dos restos é um dispositivo biopolítico. *Estamira* é duplamente vítima do biopoder: de um lado é colocada à parte por ser pobre, e, por outro, por sofrer de problemas mentais. Duplamente marcada, ela se recusa a ser vista como um objeto. Através da "negação subalterna", para usarmos um termo cunhado por Moreiras, Estamira produz uma resistência ao biopoder ao recusar-se a ser vista como louca. Estamira ri de si mesma, e ri da médica que lhe receita remédios controlados.

Ao analisarmos *Estamira*, um outro filme já mencionado anteriormente nos vem à mente: *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho. Assim como no filme de Marcos Prado, em *Boca de Lixo* os "refugos humanos" – expressão usada por Bauman para se referir a sujeitos que vivem a catar restos em lixos - são filmados em atividade. Coutinho escolheu seus personagens a partir do encontro, do "estar presente", no calor da hora, enquanto Prado já conhecia Estamira devido a um trabalho anterior que havia feito no

lixão de Jardim Gramacho¹⁷⁷. Diferentemente de Coutinho, Prado estiliza o lixo, diríamos. Em seu filme, o lixo é poético, estético até certo ponto. A dureza do lugar, sua insuportável existência não parece incomodar o diretor. Não há o chorume escorrendo entre os lixos¹⁷⁸, não há o contato físico, o embate entre quem filma e quem é filmado como no documentário de Coutinho. Em *Estamira* há um recuo, quase imoral diríamos, do diretor em relação ao o universo filmado. *Estamira* é a personagem central e o lixo parece ser apenas um lugar como qualquer outro. Parece-nos que é assim que Prado vê esse espaço.

Durante o período de divulgação de *Estamira*, em uma entrevista a um *chat* na internet, em que Prado responde a perguntas de internautas, o diretor confirma que o lixo não lhe interessa enquanto temática, mas apenas *Estamira*, enquanto uma biografia-móvel:

Em hora nenhuma o filme aborda o tema lixão. O lixão é pano de fundo. O filme é, de forma indireta, apresentar o perfil social degradante e inaceitável. Espero que o filme sirva de melhora às pessoas que ali vivem e trabalham. Por incrível que pareça, depois de 12 anos retratando aquelas pessoas, descobri que elas não querem sair dali. E o motivo é o seguinte: trabalham a hora que querem e tem gente que ganha até 1.200 Reais por mês. Claro que o contingente em um lixão está diretamente ligado à crise do país. Por mais inóspito e insalubre que possa ser, é possível sobreviver¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Marcos Prado conheceu *Estamira* quando foi a Jardim Gramacho fazer fotografias do lugar. O lixão seria desativado no ano de 2005 (o que não ocorreu) e Prado queria fotografar o lixo e os trabalhadores, o que resultou no livro de fotografias *Jardim Gramacho*, trabalho realizado ao longo de 11 anos no aterro. O encontro com *Estamira*, segundo Prado, aconteceu em decorrência de seu trabalho de fotógrafo: "eu estava desenvolvendo um ensaio fotográfico naquele lixão. Era um trabalho que levaria 12 anos. Eu tinha proposto retratar o lixão em aterro sanitário e depois seu fechamento em 2005. O que não ocorreu. Ao longo do processo, no sétimo ano, eu fiz uns retratos. E a primeira pessoa que encontrei foi a Dona *Estamira*, sentada em seu acampamento. Fui até ela e perguntei se poderia fotografá-la. Ela aceitou desde que conversássemos logo depois". PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011. Além de diretor de *Estamira*, Prado produziu os documentários *Os Carvoeiros*, de Nigel Noble e *Ônibus 174*, de José Padilha, e também as ficções *Tropa de Elite I e II*, ambos de Padilha, sócio de Prado na *Zazen Produções*.

¹⁷⁸ Em sua crítica ao filme, o crítico e realizador Cléber Eduardo escreveu o seguinte sobre a falta de imagens do lixo: "A imagem não cheira, não suja os sapatos, não oferece riscos de doença, nem o perigo de, à noite, promover um encontro entre nós e algum rato. Essas limitações tornam possível o embelezamento plástico e a sedução de nossa sensorialidade, protegidos contra o compartilhamento da experiência vivida pelo realizador na captação. Embora ouça as verdades de *Estamira* contra as falsas verdades, Marcos Prado não quer a imagem verdadeira, chocante, cruel e desconfortável, mas uma verdadeira imagem de cinema, com suas manipulações, formalismos e atenuações da experiência real.". EDUARDO, Cléber. **A mulher, o lixo e o mito**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011

¹⁷⁹ PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006 <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>.

A declaração do diretor deixa claro que o lixo é apenas um local comum. Claro que os trabalhadores de Jardim Gramacho não podem e não devem ser apresentados como não-produtivos, como pessoas que mereçam ser vistas como coitadas, como normalmente acontece com a mídia sensacionalista. Mas, ao mesmo tempo, a resposta de Prado ao internauta denota uma postura de distanciamento da realidade que seus olhos veem. Falar de alguém que vive do lixo sem problematizá-lo reflete uma postura de distanciamento do diretor com o cenário que lhe serve de palco, de cena para seu filme. Biografar não é apenas narrar o outro enquanto uma alteridade, como nos diz Eneida Maria de Souza¹⁸⁰. Para ela, que vê todo texto (seja literário ou cinematográfico) como um processo ficcional, o biógrafo deve levar em consideração que a vida e a obra de seu biografado estão ligadas. No caso de Estamira, o lixo faz parte da vida dela desde que se separou do ex-marido e sem poder se manter, passou a trabalhar em Gramacho como forma de sustentar os filhos.

Se o documentário de Coutinho, graças ao encontro entre as alteridades, "consegue nos fazer esquecer o ambiente nauseabundo em que essas pessoas trabalham"¹⁸¹, ao afirmar seus entrevistados enquanto sujeitos, Prado evita o confronto com Estamira, colocando-se como alguém que apenas registra a *mise-en-scène* de sua entrevistada. O filme sai do lixo para a casa de Estamira, mas não vemos na tela qualquer tipo de negociação entre o diretor e sua personagem – não que ela tenha sempre que existir no documentário, mas se partimos do pressuposto de que o documentário é um campo de embates, de registro de confrontos, de potências e poderes, o documentário perde sua força enquanto registro do "real", do "aqui e agora".

Contrariamente ao filme de Coutinho, em que o encontro torna-se quase um dispositivo, *Estamira* é um filme em que o encontro não se efetiva. A escolha da personagem, como vimos, se deu através de uma apropriação da imagem de Estamira a partir de uma fotografia feita pelo diretor. Nessa mesma entrevista na internet, uma das pessoas que dela participavam pergunta-lhe o seguinte a ele:

¹⁸⁰ SOUZA, Eneida Maria. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

¹⁸¹ FREIRE, Marcius. A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009. p.192.

- De todas as pessoas que pertencem ao ambiente do lixão (que ali trabalham e vivem), por que você escolheu a Estamira? Trata-se da técnica de escolher um personagem que tenha mais apelo do que os outros?"
- Lili, a técnica é a seguinte: você é escolhido. É assim, mesmo. Eu não procuro o encontro. Eu deixo acontecer¹⁸².

Moradora da periferia da cidade de Campo Grande, no Rio de Janeiro, Estamira vive sozinha num barraco de madeira velha. Não se vê vizinhos ao seu redor. A câmera passeia entre os objetos, flagra as mãos e o rosto de Estamira, como se procurasse invadi-la, mostrando ao espectador uma suposta intimidade com sua personagem. Estamira desata a falar. Se, no começo do filme, o diretor optou por observá-la de longe, em casa, buscando-se aproximar-se de Estamira, criar uma interação, que, como podemos perceber, cai por terra. O distanciamento entre quem filma e quem é filmado é visível. É importante ressaltar que, ao filmar o outro, imprimem-se as relações de poder contidas nas relações cotidianas, ou seja, torna-se evidente, especialmente no caso do documentário, que a câmera é instrumento privilegiado de empoderamento por parte do diretor.

Se, em *Boca de Lixo*, Coutinho retira seus personagens do lixo para afirmá-los enquanto sujeitos - mostrando que eles têm uma vida fora daquele lugar, Prado retira Estamira do lixo e a contrapõe à família - instituição disciplinar da qual Estamira quer a todo momento fugir. Sua fala, sempre delirante, quase sempre é colocada em contraposição à de seu filho e filhas, como se fosse necessário desmenti-la e provar ao espectador que Estamira sofre, sim, de distúrbios mentais. Quando ela afirma que não quer ser internada em um Hospital Psiquiátrico porque lá o poder, ou o "Trocadilho", como prefere chamar Estamira, se exerce de maneira indiscriminada, agindo e disciplinando o corpo, excluindo-a do contato físico e social com o resto da sociedade, que quer vê-la bem longe de seus olhos, sua filha diz que ela precisa, mas não a interna porque não quer que ela "sofra"¹⁸³.

¹⁸².PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado** - 25/07/2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011

¹⁸³ Um pouco depois da fala da filha, sabemos por Estamira que ela e sua mãe haviam sido abusadas sexualmente pelo avô, pai de sua mãe, em troca de um par de sapatos, e que entre outras coisas, sua mãe fora internada em uma instituição psiquiátrica. Para ilustrar a fala de Estamira, Prado coloca fragmentos do filme *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman.

O psicanalista e acadêmico Fábio Belo, em análise de *Estamira*, ancorando-se em Bauman, nos alerta para o fato de que a implementação das instituições disciplinares e corretoras existe para garantir "a manutenção da desigualdade social e hierarquização que será levada a efeito através de 'políticas segregacionistas mais estritas e medidas de segurança extraordinárias para que a 'saúde da sociedade' e o 'funcionamento normal' do sistema social não sejam ameaçados"¹⁸⁴. Ou seja, é necessário "expurgar" do convívio cotidiano os sujeitos que podem ameaçar a sociedade, assim como nos diz Foucault, uma vez que a marginalização do outro, do excluído, é em certa medida o que garante a melhoria da vida dos incluídos – dos consumidores, aqueles que fazem o capitalismo funcionar.

O filme não cria uma tensão sobre a questão do lixo enquanto local de absoluta exclusão, ao contrário, nos parece que o diretor vê o trabalho dos catadores com total passividade. A plasticidade que ele impõe à imagem suaviza o horror do lugar, criando uma experiência estética, que, a nosso ver, perde a capacidade crítica de ver Jardim Gramacho como a parte mais baixa da escala social, como escreve Fernão Ramos, ao afirmar que “a fotografia granulada, os planos abertos explorando a fotografia e a beleza da natureza do lixo acentuam uma espécie de composição estética do abjeto”¹⁸⁵.

Se em *Estamira* sobra estética, falta ética. Uma cena ilustra bem a postura do diretor: em casa, Estamira, com sua performance delirante, conta ao diretor que não é louca, e que sabe bem o que fala e o que faz, e que o excesso de drogas prescritas pela médica psiquiatra é uma estratégia do Trocadilho para amortizar suas palavras e pensamentos. Não satisfeito, o diretor coloca a fala da filha, que afirma que Estamira fora diagnosticada como portadora de distúrbios mentais¹⁸⁶. Ou seja, é necessário mostrar ao espectador uma voz “lúcida”, uma voz de alguém da família, uma voz

¹⁸⁴ BAUMAN, Zygmunt *apud* BELO, Fábio. *Estamira*. In: PASSOS, Isabel C. Frinche (Org.). **Poder, normalização e violência: Incurções foucaultianas para a atualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2008. p.149.

¹⁸⁵ Segundo Ramos, *Estamira* é "um filme em que transparece o esforço para produzir a própria beleza. Pelo olho da câmera, por trás da imagem esteticista, está a sensação de que existe uma autoria que considera a si mesma consagrada por extrair o sublime do disforme; E acentua ainda mais o movimento do belo emergindo pelo contraste marcado com o abjeto. Sobra em *Estamira*, o travelling que Jacques Rivette proíbe na representação do horror nazista: o travelling a mais, aquele que estetiza no vazio e escorrega sem querer, justamente onde o procedimento maneirista não cabe, onde ele eticamente não pode caber". RAMOS, Fernão Pessoa. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.p 223

¹⁸⁶ Segundo a filha de Estamira, após ser abusada sexualmente 2 vezes, a mãe passou a sofrer de problemas mentais.

disciplinar para contrapor à voz de Estamira. A condição de subalternidade de Estamira não lhe permite ser escutada como “portadora de uma verdade”¹⁸⁷.

Como sabemos, a ética está umbilicalmente ligada à questão da representação (e também com o poder). É a partir do aparato-câmera, que empodera quem a porta, que a alteridade é representada, como acredita Esther Hamburger. Para ela, “o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social”¹⁸⁸, uma vez que o documentário é também um campo de disputa por visibilidade política, um campo de luta pelo controle da representação, o que quer dizer que a imagem plasmada na tela é sempre uma disputa por fala - nem sempre traduzida em escuta efetiva.

Essa disputa se traduz numa resistência. Em *Estamira* essa questão pode ser percebida a partir da “negação subalterna”, que, como vimos, fundamenta uma luta por espaço político, capaz de romper a representação estereotipada de que os subalternos são vítimas. Estamira se recusa a ser internada numa clínica psiquiátrica; nega-se, portanto, a ser representada como louca, como alguém que não pode compartilhar do convívio social. A negação aos poderes disciplinares como a família, o hospital, a escola e a religião é o que produz o processo de subjetivação da personagem, já que é a partir desse processo que o subalterno torna-se sujeito. Prado ouve a voz de negação de Estamira, e a contrapõe à de seus filhos, como se buscasse questionar as “verdades” de Estamira¹⁸⁹.

Mas ao mesmo tempo em que Prado se utiliza da montagem como forma de contradizer a fabulação de Estamira, evita cair num denunciamento muito comum em filmes sobre subalternos (pobres, mulheres, negros, etc.), como escreveu o crítico de

¹⁸⁷ Sabemos que a linha narrativa de um documentário sem um roteiro prévio se dá pela montagem. É a partir dela que o diretor constrói em seu filme os personagens que eventualmente apareçam em cena. Na sequência em que Estamira debate com a filha e o filho sobre sua saúde mental, o diretor espera Estamira ir para a cozinha para montar um plano em que a filha, aos sussurros conta a Prado que a mãe foi diagnosticada como esquizofrênica. Minutos depois, desta vez na casa do filho de Estamira, vemos outro plano que ratifica a loucura de Estamira: seu filho conta, em detalhes, a tentativa de internação de Estamira. Como se não bastasse, o próximo plano mostra Estamira gritando no meio do lixo.

¹⁸⁸ HAMBURGER, Esther. “Políticas da Representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaif, 2005. p. 197.

¹⁸⁹ Postura bastante diferente encontramos em *Boca de Lixo*, por exemplo, no qual Coutinho ouve o que seu personagem têm a dizer, sem precisar trazer uma nova voz à cena que negue o que seu entrevistado diz. Mas, ao mesmo tempo, é importante dizer que a palavra fabula ficcionaliza a história. Em entrevistas, Coutinho sempre faz questão de dizer que nem sempre concorda com tudo que seus entrevistados dizem, mas em nenhuma hipótese contradiz a fala de seus personagens com uma outra fala que busque colocá-los como mentirosos ou algo do tipo.

cinema e realizador, Cléber Eduardo, sobre o filme¹⁹⁰. Para ele, ao deixar o lixo como um pano de fundo, o diretor evita cair num tom populista, comum a uma série de programas de televisão, que, ao mostrar imagens da miséria, se arrogam a falar pelo povo. Ao se distanciar do lixo, Prado opta por plasmar na tela a personagem em sua subjetividade e em sua performance.

Como vimos com Spivak, a mulher é marcada por sua condição de gênero. Sua condição de mulher não permite a Estamira ser ouvida sem a mediação de alguém, de um intelectual que intermedie seu discurso. A fala de Estamira, subalterna de gênero, classe e profissão não pode ser ouvida, a não ser a partir da gagueira, das brechas do discurso do outro. O que fazer então? Como conquistar um espaço político? Estamira ao resistir às instituições disciplinares não tem acesso à esfera pública, ao debate, mas cria uma ranhura no poder, na hegemonia, que visa controlar a vida em todo o seu funcionamento.

O subalterno e a imagem como capital

No rastro de Foucault, autores como Agamben¹⁹¹, Pelbart¹⁹², Negri¹⁹³, Lazzarato¹⁹⁴, Gorz¹⁹⁵ e até mesmo Bauman¹⁹⁶ vêm discutindo a valor da vida do subalterno – dos excluídos sociais, dos pobres de maneira geral – diante do constante crescimento do capitalismo. A vida, como vimos, é gerida pelo biopoder, que *faz viver e deixa morrer*, administrando os corpos em sua totalidade. E é esse controle que exclui os “anormais”, seja os “marginais”, seja os moradores de periferias e favelas (em sua grande parte, negros). Porém, é importante ressaltar que esses sujeitos produzem uma subjetivação, uma resistência, um descontrole desse poder. No caso dos documentários, e mesmo da televisão, a vida do outro é mediada pelas imagens.

¹⁹⁰ EDUARDO, Cléber. **A mulher, o lixo e o mito**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011

¹⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

¹⁹² PELBART, Peter. Pál. **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

¹⁹³ NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

¹⁹⁴ LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. **Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.

¹⁹⁵ GORZ, André. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.

¹⁹⁶ BAUMAN, Zygmunt. **A vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

Antes de continuarmos mais especificamente no campo do documentário, é necessário discutirmos o papel que o audiovisual, em especial a televisão, tem de plasmar e promover visibilidade a sujeitos ordinários, comuns e populares. Programas de entretenimento, os chamados *Reality Shows*, como o *Big Brother Brasil* (BBB- TV Globo), *A Fazenda* (TV Record) e a extinta *A Casa dos Artistas* (SBT), transformam anônimos e artistas em declínio em celebridades instantâneas. Em algumas semanas no horário nobre suas vidas passam a ser conhecidas por grande parte dos brasileiros, que discutem e debatem sobre quem merece ganhar o prêmio milionário. Desde as salas de estar até as rodas entre amigos e amigas, passando pelas redes sociais, a vida do outro passa a ser matéria de discussão.

A vida torna-se assim mercadoria, uma vez que não só a emissora de TV capitaliza patrocínios e dividendos com o programa, como o participante que expõe sua vida lucra com a imagem exibida diariamente em rede nacional, como escreveu Gorz, ao constatar que “a produção do si obrigatória se torna um 'job' como qualquer outro”¹⁹⁷. De tal modo, ao sair do ar e do confinamento em que esteve durante semanas, esses sujeitos-mercadorias são alçados à mídia, e passam a se narrar num processo de autofagia, na qual, do ponto de vista mercadológico, cria-se um desgaste de sua imagem, na maioria das vezes, incontornável. O excesso de encenação de si, que dentro do programa faz o participante sobreviver por mais tempo, os alça a objetos de erotismo, libido e desejo, quando estes, ao pousar para revistas voltadas para o público adulto (masculino ou feminino), mostram o que na casa nós, espectadores, apenas imaginamos.

Um outro aspecto que nos chama a atenção é a quantidade de materiais mediáticos que se debruçam sobre a vida desses sujeitos que aceitam viver dentro de uma redoma a troco de dinheiro e de uma suposta e até mesmo possível fama - mesmo que para muitos curta. Revistas que dedicam seus editoriais às celebridades de televisão e da música estampam e cedem espaço aos participantes, trazendo, além de um perfil comportamental, entrevistas com familiares, amigos e amigas. Tem-se, assim, uma garantia, mesmo que momentânea, de que, se for bem no programa, seu corpo será objeto de capitalização. A vida passa a ser vista ao vivo a todo instante, como no filme *Truman, o Show da Vida* (1998), de Peter Weir, no qual o personagem central, Truman,

¹⁹⁷ GORZ, André. A vida é business. In: GORZ, André. **O imaterial**: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.p.26.

é visto ao vivo diariamente: tudo é acompanhado pelos assinantes, desde sua vida uterina até sua vida conjugal.

Como Trumam, os participantes dos *Realities Shows* são vigiados do momento em que pisam na casa até sua saída, seja triunfal ou não. E mais, para acompanhar a vida desses sujeitos o público tem que pagar um determinado valor à emissora de TV, para assim, finalmente, ter seu instinto de *voyeur* saciado. Se na televisão esse formato cada vez se torna hegemônico, no documentário não são raros os exemplos de filmes que acompanham a trajetória de seus personagens - mesmo que as filmagens durem um tempo maior que na televisão. O que diferencia esses dois gêneros que lidam com o real são a interatividade e o instante da filmagem. A televisão obedece à audiência e, portanto, ao lucro, diferentemente do que se passa com o documentário cinematográfico¹⁹⁸.

No caso dos participantes do BBB, que, diferentemente dos outros dois programas citados, são pessoas anônimas, serem personagens do programa lhes possibilita saírem da condição de subalternidade. Sua vida passa a ser mediada pela televisão, seu corpo disciplinado passa a carregar as marcas dos patrocinadores. Esses sujeitos fazem da vida uma performance, tornam-se produtos¹⁹⁹. O capital penetra, assim, como nos diz Pelbart²⁰⁰, no inconsciente. Utilizando-se da mídia, o capital passa a gerir a vida a partir de um controle libidinal e policial, que, sob vigilância constante, passa a produzir para si mesmo e para os telespectadores uma espetacularização de sua imagem e Ivana Bentes, citando Deleuze,

Confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos; confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias, emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, ao pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama, a si próprios (...)²⁰¹

¹⁹⁸ Em 2002 a MTV America produziu um reality show sobre a família de Ozzy Osbourne, ex-cantor da lendária banda *Black Sabbath*, chamado *The Osbournes*. O programa foi ao ar entre 2002 e 2005, sendo transmitido também pela MTV Brasil. Durante o programa os telespectadores puderam acompanhar o processo de desgaste da família, culminando no câncer de útero da esposa de Ozzy, Sharon, e na internação da filha, Kelly, numa clínica para tratamento da dependência de remédios.

¹⁹⁹ FELDMAN, Ilana. A vida em cena: vida-produto, vida-lazer, vida-trabalho, vida-performance. Disponível em: <<http://www.propipi.uff.br/ciberlegenda/vida-em-cena>>. Acesso em: 06 set. 2011.

²⁰⁰ PELBART, Peter. Pál. **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

²⁰¹ BENTES, Ivana. Imagem, Pensamento e Resistência. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo (Org.). **O trabalho da multidão: império e resistências**. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002. p 80.

A vida torna-se espetáculo. Tudo que é dito e feito diante das câmeras se torna alvo de análise por parte do público e de comentaristas – seja apresentadores de televisão especializados em programas de entretenimentos, seja psicólogos – que se propõem a "analisar" tal atitude. Cabe ressaltar que a todo o momento estamos representando, e que, portanto, quando uma câmera é ligada, a falsa ideia de que estamos diante de uma realidade sem retoque, cai por terra. As pessoas filmadas sabem disso, e buscam se auto-representar da maneira como eles acham que o telespectador e mesmo quem porta a câmera esperam que eles se comportem.

Diante de tal constatação, cabe uma pergunta: Como o documentário brasileiro contemporâneo lida com a espetacularização da vida do subalterno? Quais os limites éticos para representar o outro e lucrar com a imagem produzida desses sujeitos? O documentário *A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner pode nos ajudar a entender essas questões. Segundo o diretor²⁰², em uma entrevista no *site* da película, a ideia do filme surge em 1997 a partir da realização de uma série chamada *O Som da Rua*, dirigida por Berliner, que seria exibida no programa *Fantástico* (TV Globo). A série tinha como objetivo mostrar na televisão músicos anônimos de várias partes do país. Nessa procura por personagens, Berliner conhece Maroca, Poroca e Indaiá, "as três ceguinhas de Campina Grande".

O primeiro contato entre o diretor e as três irmãs, segundo Berliner, foi determinante para a realização do documentário, que, como é sabido, ultrapassou a realização da série televisiva: "Quando as conheci tive tempo de conversar com elas por mais de uma hora, enquanto a produção providenciava ganzás para que elas pudessem tocar. Esse 1º papo encantou a mim e a toda equipe. De uma primeira impressão estranha, até de repúdio, veio esse encantamento"²⁰³. A primeira versão do filme, se assim podemos considerar, resultou em 1998 em um curta-metragem de 6 minutos, com o mesmo nome do longa-metragem que rodou o país e o exterior, arrebatando premiações. Partindo do sucesso do curta, Berliner, com um olhar piedoso e culpado, disse: "queria falar de gente. Provar que existe vida inteligente na miséria e na ignorância. Quis mostrar que, se você der atenção, essas três mulheres são sensacionais. Inteligentes, charmosas e até bonitas"²⁰⁴.

²⁰² BERLINER, Roberto. **Entrevista: Roberto Berliner**. Disponível em: http://www.apessoa.com.br/pdf/entrevista_berliner.pdf. Acesso em: 18 Ago. 2011.

²⁰³ BERLINER, Roberto. **Entrevista: Roberto Berliner**.

²⁰⁴ BERLINER, Roberto. **Entrevista: Roberto Berliner**.

A declaração de Berliner pode nos parecer ingênua, mas não é incomum. Segundo Ramos²⁰⁵, uma série de filmes tratam o subalterno com esse mesmo olhar piedoso, de culpabilidade (que transita entre a tolerância e a indiferença). O cineasta de classe média se vê diante dos excluídos e, com um peso na consciência, resolve filmá-los e mostrar à mídia e à parte da classe média alienada que "existe vida inteligente na miséria e na ignorância". Assim, ao plasmar a alteridade, a transforma em um devir, ou seja, em um vir-a-ser, em um desejo de visibilidade que o diretor projeta sobre esse subalterno. Ainda na entrevista concedida no *site*, o diretor pretensiosamente revela que "durante anos o cinema trabalhou para os ricos e famosos. Toda indústria da mídia está a serviço do grande capital. Subverter os valores dessa mídia é meu desejo"²⁰⁶.

O longa começa com a imagem das três irmãs cantoras. O plano mostra um prédio de Campina Grande, projeta uma espécie de sombra nas irmãs, que, filmadas ao longe, mostram apenas um decalque de suas imagens. As três andam de mãos dadas no meio da rua, junto com Dalva, filha de Maroca, a mais velha das irmãs. Após esse breve plano inicial, o filme corta para a casa das irmãs, no bairro de José Pinheiro, na periferia da cidade. Numa cena claramente encenada, vemos as três irmãs dormindo - o que de algum modo denota um olhar *voyeur* sobre a vida do outro. Ainda de roupas íntimas, elas se levantam da cama e procuram suas roupas, guardadas estrategicamente em cima do guarda-roupa. Os corpos (mesmo não erotizados) ficam à mostra.

No plano seguinte, enfim, somos apresentados às personagens do filme. Cada uma diz onde nascem, qual o nome, e os apelidos. Agora, depois de apresentadas, finalmente podemos penetrar no mundo delas. Logo depois dessa apresentação o diretor insere dois fragmentos de imagens de arquivo nos quais as três irmãs aparecem cantando juntas. O primeiro, filmado em 1966 por Geraldo Sarno, e, o segundo, realizado por Maria Antonia Pereira, no filme *As Cegas* (1981). O que ambos os trechos têm em comum é o relato da marginalização e da miséria em que vivem as irmãs cantoras. Nesse momento temos quase que certeza de que esse será o caminho escolhido pelo diretor para abordar a vida de duas personagens, porém o filme toma outra dimensão, tanto do ponto de vista estético quando ético.

²⁰⁵RAMOS, Fernão Pessoa. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

²⁰⁶BERLINER, Roberto. **Entrevista: Roberto Berliner.**

Após essa apresentação das condições de vida de Maroca, Poroca e Indaiá, vemos as três nas ruas de Patos, interior da Paraíba, tocando seus ganzás e cantando músicas de amor – atividade que exercem desde muito novas, uma vez que, segundo Maroca, elas se viam obrigadas a pedir esmola nas ruas para sustentar a casa. Mesmo cegas, diariamente saíam às ruas para cantar e tocar, enquanto seus parentes e até mesmo seu padrasto as exploravam: "trabalhava o feio pro bonito comer", diz Maroca, a porta-voz das irmãs. Ao acompanhar as irmãs em Patos, a câmera passeia por entre os rostos das pessoas da rua que acompanham a sua *performance*. Vemos rostos que exibem um olhar quase piedoso, compadecido da situação das irmãs. "Elas vivem assim, não sabem?", diz um senhor que admira a apresentação das cantoras.

O problema não é mostrar que elas vivem de suas apresentações nas ruas das cidades paraibanas, mas apresentá-las como uma atração de circo. Diante das irmãs, incapacitadas de enxergarem, o público presente na rua demonstra um olhar de solidariedade. A vida das irmãs se torna espetáculo. A partir desse momento suas vidas serão mediadas por imagens. Com a intenção de mostrar a singularidade de suas personagens, Berliner acompanha a transformação das irmãs em espetáculo midiático, como em um determinado momento do filme em que pelo rádio ouvimos um locutor informar aos ouvintes que as três irmãs cantoras são "estrelas de cinema" de um documentário que conta a vida delas. Começa aí o processo de espetacularização da vida ordinária, como diria Guy Debord²⁰⁷.

Do anonimato e da invisibilidade das ruas para as telas dos telejornais e cadernos de cultura dos grandes jornais de Campina Grande. Do estado de subalternidade e exclusão social para um suposto estrelato proporcionado pelo filme e por um diretor que tem como objetivo mostrar que "existe vida inteligente na miséria e na ignorância". Vemos tudo isso na tela, e vemos também a "comercialização da intimidade"²⁰⁸, ou seja, o processo de transformação da vida dessas três mulheres em capital, em espetáculo. Tudo é mediado pela câmera, seja o convívio entre as irmãs, seja a confissão da sexualidade e do desejo. Com num programa de tele-realidade, (*reality shows*) toda a vida é exposta ao espectador.

²⁰⁷ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

²⁰⁸ BENTES, Ivana. Imagem, Pensamento e Resistência. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo (Org.). **O trabalho da multidão**: império e resistências. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002. p 76.

Mesmo gozando desse momento de “visibilidade”, Maroca parece se dar conta desse processo de capitalização de sua imagem. Depois de convidada para participar do *Percpan* em 2000, um festival de música percussiva que aconteceu em Salvador e em São Paulo (o diretor não deixa claro se esse convite veio por causa do filme), Maroca questiona Berliner sobre o destino de sua imagem e de suas irmãs:

- O filme vai ficar grande, né? O prêmio que ele (o filme) ganha é em dinheiro, é? , pergunta Maroca ao diretor.
- Parte do dinheiro que a gente ganhou, a gente mandou pra vocês, a outra parte a gente tá usando pra fazer esse filme aqui, responde meio constrangido Berliner.

Maroca parece conformada com a resposta, afinal no começo do filme ela diz que o que importava para ela era ficar conhecida²⁰⁹. Porém, esse pequeno diálogo, ou confronto, diríamos, releva a dimensão que o filme tomou na vida das três irmãs-cantoras. Maroca sabe que sua vida passa a ter valor, como disse quando soube que viraria uma “estrela de cinema”: “Estrela de cinema tem valor, né? E eu pensei que eu não tinha esse valor”, diz ela. Mesmo não se referindo nessa frase ao valor enquanto capital, sua imagem, a de suas irmãs e de sua filha enquanto personagens de um documentário “têm valor econômico e simbólico. Econômico, claro, porque o filme vai ser vendido, como diz Maroca, e simbólico porque estar perto delas, ouvir sobre suas vidas é em si, uma forma de transformação subjetiva de todos”²¹⁰.

²⁰⁹ Sobre essa questão de ficar conhecida a partir do documentário, Maroca já havia protagonizado outro embate com Berliner sobre o destino de filme. Enquanto porta-voz de suas irmãs, Maroca trava o seguinte diálogo com o diretor:

- Roberto, quem deu essa idéia de você fazer um filme? Foi você mesmo ou foi o pessoal lá do Rio?
- Por que você está perguntado isso?
- Porque eu já vi muita a gente dizer isso: Esse povo tá fazendo isso pra pegar as fitas pra vender e ganhar dinheiro para eles. Será que eles vão dar alguma coisa pra vocês? Eu disse: eu não estou trabalhando pra eles. Se eles quiserem dar, a boa vontade é deles. Só que eu não estou trabalhando com eles não é por interesse, é pra ficar conhecida.

Migliorin em seu ensaio *Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo*, embora em outro contexto, reproduziu esse mesmo diálogo para exemplificar a consciência das personagens em estarem participando de um filme. Ver MIGLIORIN, Cezar. *Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo*. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.p.19

²¹⁰MIGLIORIN, Cezar. "Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo". p. 02.

Porém, o que nos chama à atenção em *A pessoa é para o que nasce*, além da espetacularização da vida subalterna, é a forma de representar esses sujeitos subalternos. O filme escorrega várias vezes na questão ética, que para nós é o mais importante no documentário. Com uma estrutura narrativa fragmentada e que às vezes nos lembra um docudrama - muito parecido com *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* -, com uso de diversos dispositivos²¹¹ (entrevista, observação, encenação), e com a presença marcada do diretor na imagem, Berliner confunde a intimidade da filmagem (causada pelo encontro, pela empatia) com a relação de poder – sempre desigual.

Uma cena exemplifica bem essa questão: a entrar no quarto de hotel em que as irmãs-cantoras, Dalva e Valneide (moça que toma conta das irmãs) estão hospedadas enquanto se apresentam no *Percpan*, o diretor ouve reclamações sobre o comportamento da filha de Maroca. A menina, sabendo que estava sendo filmada, se tranca no banheiro do quarto. Berliner, insatisfeito com a situação, resolve bater na porta do banheiro e questionar Dalva por tais atitudes. Com a câmera em punho, Berliner filma tudo. Quando Dalva finalmente abre a porta, o diretor (agora também personagem de seu filme), como nos programas populares de televisão, fecha a imagem nas lágrimas de Dalva. Para o público, certamente, a cena é constrangedora. Berliner, que se coloca como um amigo da família, vê-se como alguém capaz de cobrar explicações a Dalva, e com uma câmera.

Outras duas cenas sintomáticas, podemos dizer, dessa falta de postura ética acontecem quando o diretor deixa propositalmente a câmera ligada no quarto das irmãs. Na primeira, após visitá-las, Berliner se despediu dizendo que deixará uma câmera ligada no quarto. Pouco tempo depois o telefone toca, Indaiá atende; Valneide, ocupada, pede para que Poroca fale ao telefone. Como as irmãs são cegas, ao atender ao telefone, não sabem de que lado se ouve ou fala pelo aparelho. Elas viram o fone de cabeça para baixo, ao contrário, e nada de serem ouvidas ou escutadas. Finalmente, Valneide, ao notar a confusão das duas irmãs, resolve falar. Mais uma vez, Berliner causa constrangimento²¹².

A segunda, mais "grave" ao que nos parece, confirma nossa visão sobre a confusão entre intimidade e ética. Ou seja, não é porque determinada pessoa conferiu a

²¹¹ Como dispositivo nos referimos aqui a um método de trabalho, ou seja, a procedimentos de filmagem como costuma trabalhar Coutinho, ao utilizar a entrevista como ponto central de seus filmes. Para saber mais sobre a noção de dispositivo, ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

²¹² Assisti ao filme no cinema, e nessa cena pude ouvir as gargalhadas do público presente, quando as irmãs tentam falar ao telefone.

alguém o direito de filmá-las que se pode fazer qualquer coisa com as suas imagens. Durante as filmagens, Maroca se apaixona por Berliner. Disfarçadamente, ele finge não notar. No outro dia, o diretor vai ao quarto das irmãs e revela a Maroca que sabe que ela gosta dele, mas ele se interessa por ela apenas como amiga (ou seria mais como personagem?). Depois de ouvir de Maroca, Poroca e Indaiá juras de amizade, Berliner sai e, mais uma vez, deixa a câmera ligada no quarto. Nesse momento, "sob o olhar insistente da câmera"²¹³, assistimos a um longo plano *voyeur*. Nele, as irmãs e Valneide conversam sobre a impossibilidade do amor entre Maroca e Berliner. Marcius Freire, em seu ensaio *A estética contra a ética*, mesmo que de forma tímida, chegou a comparar cenas do documentário *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, a *A pessoa é para o que nasce*. Ambos produzem "cenas em que o embaraço dos sujeitos é bastante evidente"²¹⁴, consistindo antes de qualquer coisa em um "exercício de voyeurismo explícito"²¹⁵.

Diferentemente do que se pensa em *Estamira*, em *A pessoa é para o que nasce* o embate entre quem filma e quem é filmado torna-se evidenciado na tela. Como em *Boca de Lixo*, os personagens questionam o destino de suas imagens, sabendo de alguma forma que a imagem é o seu capital. Maroca, Poroca e Indaiá, como Estamira, trazem a marca da subalternidade em seus corpos. Além de mulheres, negras e pobres, recai sobre elas a idéia da cegueira como uma anormalidade. Como vimos, o biopoder penetra na vida de forma indiscriminada, excluindo sujeitos que vivem à margem do discurso hegemônico. A condição de subalternas dessas três irmãs não lhes permite serem escutadas enquanto detentoras de um discurso. Não seria exagero dizermos que, mesmo com a criação de um devir, de um desejo de visibilidade, suas vozes gaguejam entre os espectadores.

Embora haja um conflito entre as irmãs, em especial Maroca, com o diretor, sabemos que a relação entre ele e as pessoas filmadas é desigual. É na montagem do filme que todos os problemas com o outro são evidenciados. Para mostrar um olhar humanista, Berliner, sempre quando questionado sobre suas opções estéticas e éticas dentro do filme, contrapõe a esse questionamento imagens que "justificam" ou explicam

²¹³ FREIRE, Marcius. *A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea*. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009. p.198

²¹⁴ FREIRE, Marcius. *A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea*. p.198.

²¹⁵ FREIRE, Marcius. *A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea*. p.198.

determinada atitude, como no caso do dinheiro arrecadado pela produção para a realização do documentário. Quando perguntando por Maroca sobre quanto o filme ganhou em festivais e editais, Berliner monta um plano da nova casa que as irmãs puderam comprar com o dinheiro do filme.

No fim do documentário, Berliner parece atingir seu objetivo: conseguiu mexer com a vida de Maroca, Poroca e Indaiá. Depois de inúmeras entrevistas a canais de televisão, jornais impressos, rádios e internet, e da participação no *Percpan*, as "três ceguinhas da Paraíba" recebem das mãos do então presidente Lula e do ex-ministro Gilberto Gil medalhas de Ordem ao Mérito Cultural. Depois de *closes*, lágrimas, cenas de embaraço e constrangimentos vem a glória. É como se Berliner dissesse: "Olha o que o filme fez por essas mulheres!". Nos créditos sabemos pelas próprias irmãs-cantoras que suas músicas foram gravadas por artistas famosos. "Compre o CD pra ajudar o filme", diz uma delas.

É importante ressaltar que Berliner, antes de realizar *A pessoa é para o que nasce*, já tinha uma carreira consolidada no campo da publicidade e do videoclipe. Em sua trajetória trabalhou com artistas como *Paralamas do Sucesso*, *Skank*, *Lenine*, *Lobão*, entre outros. Isso talvez explique a preocupação estética (em detrimento do aspecto ético) do filme, e a linguagem clipada, e por vezes confusa, que busca imprimir uma autoria nas imagens. Além dessa tentativa autoral, o documentário não problematiza a questão da cegueira. Não discute a importância da inclusão dos deficientes visuais na sociedade, o contrário, quando o tema é abordado pelo diretor, é sempre por um olhar piedoso, como se visse aquelas mulheres com compaixão.

Colocadas à margem pelo biopoder, que exclui os "anormais", os não-saudáveis e produtivos ao capital, Maroca, Poroca e Indaiá produzem uma rasura no discurso hegemônico, que vê os cegos como sujeitos portadores de anormalidade. Suas *performances* no palco e suas músicas lhes conferem o estatuto de artistas, porém isso não faz com que elas sejam escutadas por quem detém a hegemonia. Depois de todo o sucesso e visibilidade conferidos pelo filme, nos cabe uma pergunta: Por onde andam Maroca, Poroca e Indaiá? Parafraçando Spivak, quem pode ouvi-las?

O corpo fala e a música, diz?

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo.

Spinoza

Estamira, Maroca, Poroca e Indaiá são mulheres – todas subalternas de gênero²¹⁶. Sua condição de subalternidade (que não se limita apenas à questão de gênero, mas também a sua condição de excluídas sociais e moradoras de favelas e periferias) não lhes permitem serem ouvidas. O processo de escuta não pode ser efetivado, por mais que essas mulheres se tornem sujeitos de um discurso, que produzam uma resistência, uma potência política, suas vozes não podem ser ouvidas por quem detém o poder hegemônico - classe média, homens, brancos, heterossexuais. Como vimos, o biopoder controla os corpos, constrói dispositivos sobre a sexualidade e sobre a produção do saber. Como se livrar desse controle? Talvez não tenhamos resposta, mas o certo é que, mesmo com a repressão sobre o corpo, especialmente o feminino, ele passa a ocupar um lugar privilegiado como espaço de produção de linguagem.

Como vimos com Pelbart, o corpo é um local de resistência. Local de fugas e potências, onde o discurso disciplinar não só molda, educa e vigia, mas encontra um resistir permanente. O corpo, especialmente o erotizado, visto o com objeto de desejo, é usado como uma espécie de auto-valorização, como afirmação de uma identidade. O corpo, por sua vez, carrega roupas e marcas - outra forma de afirmação. A moralização sobre a sexualidade, em toda sua amplitude, nos parece ser derivada da penalização biopolítica que, investindo sobre a sacralização da sexualidade, cria sujeitos dóceis e recalcados em relação ao uso e ao abuso do corpo como suporte de discurso.

Na televisão, principalmente nas telenovelas, o corpo feminino é quase sempre visto como objeto de cobiça, mas quase nunca é problematizado como um espaço de fala. Já no cinema, o corpo como um sintoma da cultura, isto é, com um espaço eminente construído pelas experiências culturais, é colocado em discussão, como no caso do documentário *Sou feia mas tô na moda* (2005), de Denise Garcia. Filmado de maneira independente, o filme é centrado no movimento funk carioca, em especial nas mulheres cantoras. Diferentemente de *Funk Rio*, de Goldenberg, durante o período de

²¹⁶ SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

filmagens, o funk, mesmo contando com certa resistência por parte da classe média, já tinha visibilidade midiática, mesmo que pequena²¹⁷.

O interesse de Denise Garcia pelo funk carioca, um movimento musical produzido quase que exclusivamente por subalternos e moradores de favelas e periferias (especialmente no Rio de Janeiro), surgiu de uma inquietação sobre o espaço geográfico e o lugar reservado às mulheres.

Quando nos mudamos para o Rio²¹⁸ eu pensava que o funk era a expressão musical mais genuína do carioca e esperava encontrar lugares onde pudesse ir para escutar e dançar a música. Não demorou, no entanto, para eu perceber que o funk estava bastante restrito aos bailes nas favelas. Na época era o início do estouro dos bondes e MCs mulheres. Me encantei com o senso de humor feminino exposto nas letras. Então fui atrás da Tati Quebra-Barraco, a primeira que entrevistei.²¹⁹

As entrevistas para o documentário foram feitas durante cerca de um ano. Embora se centre na atuação das mulheres como MCs, Garcia ouve cantores, produtores e críticos famosos, como Mr. Catra, DJ Malboro e Silvio Essinger. Sintomaticamente, o filme começa com o funkeiro e produtor G cantando em frente a inúmeras caixas de som. Na cena seguinte, um grupo de homens da Cidade de Deus cantam um funk improvisado. Só na terceira cena é que aparece Deise Tigrona, também moradora da favela, caminhando pela comunidade com um grupo de homens. Ela explica que ali em Cidade de Deus, uma zona de fratura social, o que predomina é o "Funk sensual", que, segundo ela, não tem nada de pornográfico. Porém, diferentemente do funk produzido para e pelo asfalto, o funk feito na favela denuncia a violência, o racismo e a miséria pelos quais seus moradores vão vitimados diariamente.

Como pudemos perceber um pouco mais acima, como nos diz com Yúdice, o funk, enquanto um movimento surgido nas áreas pobres do Rio de Janeiro, tinha como objetivo principal "combater a pobreza, a violência e o racismo no Brasil"²²⁰, três aspectos que são derivados do biopoder. O crítico cultural americano – e estudioso da cultura brasileira – acredita que o funk, ao mesmo tempo que promove a afirmação de uma identidade negra, pobre e subalterna (e simultaneamente, a diferença), rasura a

²¹⁷ GARCIA, Denise. **Filmes para pensar**. Disponível em:

<<http://www.uff.br/revistacontracultura/entrevista%20Denise%20Garcia.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2011.

²¹⁸ Denise Garcia é gaúcha e em 1999 se mudou para o Rio de Janeiro e montou com Allan Sieber a produtora *Toscographics Desenhos Animados*.

²¹⁹ GARCIA, Denise. **Filmes para pensar**.

²²⁰ YÚDICE, George. A funkificação do Rio In: **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.p.157.

idéia de nação enquanto uma "comunidade imaginada". Fazer versos para esses jovens pobres significa um desabafo contra a sociedade excludente que os força a viver em espaços em que o único poder público que ali vai é a polícia.

Desse modo, podemos afirmar que o funk carioca, se assim podemos chamá-lo, questiona e promove novos sujeitos frente ao poder hegemônico. Contudo, como vimos com Denise Garcia, o funk permanece enclausurado nas favelas cariocas e até mesmo nas periferias e favelas de outras grandes cidades. Sua voz não pode ser escutada pelo Estado e nem pela classe média, que eventualmente frequenta os bailes nas comunidades. Suas vozes não ultrapassam de maneira efetiva os limites do asfalto e nem se fazem chegar aos ouvidos de quem deveria ouvir. Para que a voz da "negrada do Subúrbio da Zona Norte" chegue à Zona Sul, ela tem que ser disciplinada e pasteurizada. Se, na favela, as músicas falam sobre a realidade da vida de seus moradores, ou sobre sexo, para chegar às rádios e às boates da moda, a senha principal é cantar sobre o amor ou sobre as belezas da cidade.

Como podemos ver em *Funk Rio*, filme de Goldemberg, os jovens funkeiros (sejam os que produzem, cantam ou simplesmente os que consomem) são vítimas contumazes da violência e da discriminação da polícia, da classe média e dos turistas que freqüentam os espaços destinados aos brancos e visitantes. Segundo Yúdice, os subalternos "desprovidos do 'direito' de atravessar o espaço 'que não lhes pertence' serão detidos pelo Estado em prol daqueles que desfrutam da" cidadania"²²¹. Assim, com o claro investimento racista e biopolítico do Estado, através de suas músicas, os funkeiros resistem ao estigma e aos estereótipos com que são narrados cotidianamente, como defende o crítico americano, ao afirmar que o movimento visa "construir uma cidadania dos subalternos"²²².

Para conquistar a esfera pública, os funkeiros e as funkeiras, na maioria das vezes, recorrem a uma fórmula de sucesso no *mainstream* musical: explorar o corpo feminino. Se as letras não podem ser ouvidas como deveriam, o corpo sexualizado repleto de erotismo e desejo ganha espaço. Com isso, o corpo passa a ser visto como um objeto, mas, ao mesmo tempo, há mulheres (especialmente as que fazem funk) que utilizam o corpo como um local de inscrição, de potência. A sexualidade passa a ser narrada não mais pelo corpo hegemônico, mas pelo corpo marcado pela diferença, por aquele corpo que foge ao controle do biopoder, que consiste num suporte para os

²²¹ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. p.173

²²² YÚDICE, George. A funkificação do Rio. p.179

processos de subjetivações, de resistências, que demarcam seu lugar frente à cultura do corpo excessivamente erotizado.

Em *Sou feia mas tô na moda* essa questão está presente a todo momento. Deise Tigrona, a primeira mulher a aparecer no documentário, afirma que, a partir da Cidade de Deus, "saiu o funk pra geral". As letras de Deise, repletas de sexualidade – muitas vezes explícita –, denotam uma realidade cada vez mais crescente nas letras das mulheres que fazem funk. Se, de um lado, os homens fazem letras de protesto, letras que narram o dia-a-dia de quem vive nas favelas e periferias (é bem verdade que algumas delas exaltam o tráfico de drogas e a violência²²³), as composições femininas utilizam a prática sexual como libertação e liberalização das mulheres: "Não é apologia ao sexo, é música de duplo sentido" diz Andrea, do grupo *As Tchutchucas*, uma das entrevistadas. Mr. Catra²²⁴ é mais direto e defende o funk como uma voz legítima da favela: "O cara que é pego em cima da mulher oito da noite na *TV Globo* não é sacanagem, o funk é sacanagem".

As entrevistadas e os entrevistados dizem a todo o momento que são discriminados por morarem na favela, e que o funk é uma forma de resistir à visão estereotipada que a classe média e a mídia têm sobre os moradores das zonas de exclusão. Segundo Yúdice, o funk "ameaça" parte da classe média por questionar a horizontalidade da nação e por "invadir" os espaços reservados à classe média, que não quer ter seus privilégios compartilhados com os funkeiros. "A televisão e a imprensa mostram-nos como uns 'joão-ninguém' tentando tirar o que pertence à elite e às classes médias em troca de um medo que justifica sua repressão²²⁵", nos diz o crítico.

Esse "medo do Funk", inclusive é o responsável pela "guetificação" dos funkeiros nas favelas. Eles sabem que não podem cantar o que desejam fora dos limites do morro e, dessa maneira, são forçados a modificar suas canções para poderem chegar a um público maior. Na verdade, não só as letras são suavizadas, mas também o visual

²²³ Esse tipo de funk ficou conhecido como Proibidão. Pouco divulgado fora da favela, o Proibidão normalmente é cantado nas favelas cariocas que são comandadas por traficantes, independentemente da façção de que façam parte. Alguns traficantes, inclusive, compõem letras e cantam nos bailes realizados nas favelas. Os camelôs que vendem esse tipo de CD são duramente reprimidos por policiais. Porém, numa simples busca na internet em sites que compartilham músicas e mesmo no *Youtube* é fácil achar essas músicas.

²²⁴ Mr. Catra, além de funkeiro, é também advogado e fala 4 línguas. Polêmico, Catra já foi indiciado por associação ao tráfico. Pai de 30 filhos aproximadamente, vive com 4 mulheres. Para saber mais sobre Mr. Catra, ver *90 dias com Mr. Catra* (2010), de Merlin Vídeos. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TCU8tDaQTXI&feature=related>>. Acesso em: 15 set. 2011.

²²⁵ YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.p.181.

dos cantores. Para ter acesso à mídia, os funkeiros passam a se vestir com roupas de grife e a homogeneizar comportamentos e atitudes. Mas, ao mesmo tempo, é necessário acrescentar que essa gagueira (o funk) não é uma saída da subalternidade; ao contrário, é um sintoma de que a escuta não pode ser efetivada por parte da classe hegemônica.

Diferentemente de *Estamira* e de *A pessoa é para o que nasce*, o filme de Denise Garcia não privilegia a questão estética. O que conta em *Sou feia mas tô na moda* são as falas das personagens. Quase que exclusivamente filmado na favela, o documentário queria mostrar a vida cultural da favela, a produção de subjetividades que emanam de quem vive nas bordas da nação. Esse fato dificultou a venda de cotas publicitárias para a realização do filme, uma vez que, segundo a diretora:

Se você tiver um projeto sobre favela, é melhor que seja falando da desgraça, para mostrar como você, cineasta, é bonzinho e está se prestando a ir lá filmar aquelas pobres pessoas. Agora, querer fazer um filme que fale da favela como espaço de criação cultural é demais, ninguém se interessa. Os investidores, que são classe média - média ou alta, têm a mesma visão que suas classes: a favela é o reduto do crime, da violência, e os favelados são os responsáveis pela situação toda. E isso simplesmente não é verdade²²⁶.

É contra essa visão bastante comum da favela enquanto um local em que a violência é quase uma endemia que o filme de Denise Garcia tenta se colocar. Numa das cenas em que o filme aborda a questão da sexualidade feminina como uma marca do tipo de funk feito na favela (e para a favela, como fazem questão de dizerem), três mulheres conversam sobre a visão que os moradores do asfalto têm sobre elas, mulheres da favela. Uma delas diz que a imagem criada pela classe média e pela mídia de forma geral é deturpadora, uma vez que, sempre associam as mulheres que gostam de funk aos bailes em que se faz sexo explícito – como em alguns bailes dominados por facções criminosas.

Contrariando a sua entrevistada, que diz que a mídia associa as letras com conteúdos sexuais aos bailes em que acontece sexo - normalmente com menores de idade, e que vez por outra o consumo e o venda de drogas é liberada²²⁷, Denise Garcia em bate-papo de divulgação de seu filme em um *chat* na internet (o mesmo que Marcos Prado utilizou para a divulgação de *Estamira*), ao ser questionada se o filme trazia cenas

²²⁶ GARCIA, Denise. **Filmes para pensar**. Disponível em:

<<http://www.uff.br/revistacontracultura/entrevista%20Denise%20Garcia.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2011.

²²⁷ Em 2002 após ter recebido um denúncia de que traficantes da Vila Cruzeiro, no complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, promoviam funk regados a drogas e sexo com menores de idade, o jornalista da TV Globo, Tim Lopes, foi ao local. Mesmo disfarçado, o jornalista foi reconhecido pelos traficantes. No mesmo dia foi torturado e morto.

de sexo, responde que "infelizmente não rola o sexo explícito" ²²⁸. Nessa mesma entrevista com 337 participantes on-line, Garcia diz que as letras versam sobre o sexo "talvez porque a maioria das pessoas goste de fazer sexo" ²²⁹. Embora não contenha cenas de sexo como sabemos, a declaração da diretora nos leva a pensar que se houvesse cenas de relações sexuais, Denise as colocaria no filme. ²³⁰.

Se, para alguns, as letras recheadas de referências a posições e práticas sexuais são consideradas como "baixarias" ou "sacanagem", as moradoras das favelas defendem que as músicas com esse teor são didáticas, já que ensinam as jovens e adolescentes sobre como se prevenir de doenças sexualmente transmissíveis e as alertam quanto ao risco de gravidez precoce, ao machismo e à misoginia. De acordo com Pelbart, ao falar sobre questões ligadas à vida na comunidade (e em comunidade), esses sujeitos subalternos utilizam seu corpo (em toda sua dimensão) como "ponto de apoio último para novas lutas e reivindicações coletivas" ²³¹. Essas lutas e reivindicações, acreditamos, refletem a busca por visibilidade política por parte dos moradores das regiões pobres da nação.

Depois de ouvir Deise Tigrona e outras mulheres sobre o funk produzido na favela, Garcia nos mostra Tati Quebra-Barraco. A câmera acompanha a entrada de dezenas de jovens num baile funk (embora a diretora não apresente os créditos do local do show). De cima do palco, Tati – grávida –, canta e rebola para a plateia, que em catarse grita e canta as músicas repletas de palavras, talvez impronunciáveis em outros lugares que não ali. No próximo plano, já no camarim, Tati explica que logo após ganhar o bebê botará o bonde na rua novamente. O que mais nos chama a atenção nessas duas cenas é a "falta de pudor" por parte da cantora em utilizar seu corpo como signo. É necessário dizer, entretanto, que, embora Tati não se enquadre no modelo hegemônico de sexualidade, seu corpo seminu é visto como ponto de resistência à cultura do corpo saudável exposto diariamente na televisão.

²²⁸ GARCIA, Denise. **Bate-papo com Denise Garcia**. 24/11/2005. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/denise-garcia-documentarista.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011.

²²⁹ GARCIA, Denise. **Bate-papo com Denise Garcia**.

²³⁰ Segundo Bazin, o cinema pode falar sobre tudo, mas não deve mostrar tudo, a exemplo da morte em tempo real e do sexo explícito. Acreditamos que a questão ética não se coloca na "mostração" do sexo no filme, mas, na forma e na intensidade da tomada. BAZIN, André. À margem de O erotismo no cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²³¹ PELBART, Peter Pál. Prólogo. In: **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.p.13.

A maioria das entrevistas é feita em estúdios, na casa dos personagens ou em espaços fechados, como vans e carros. A trilha sonora, diferentemente do que ocorre em *A pessoa é para o que nasce*, é retirada integralmente da própria diegese²³², ou seja, do próprio filme, sendo captada diretamente do ambiente. Em uma das cenas, vemos o *Bonde das Boladas* gravarem suas músicas. O uso da tecnologia, muitas vezes precária, é o que permite a profusão de grupos de funk. Valeska Popozuda, cantora do grupo *Gaiola das Popozudas*, numa outra cena, fala sobre a importância do funk como vetor de afirmação e auto-estima das mulheres. De acordo com ela e boa parte das entrevistadas e dos entrevistados, mesmo tendo uma série de grupos femininos em cena, a Cena Funk é machista. Denunciar essa realidade, portanto, é dever das mulheres funkeiras.

É importante ressaltar, como bem disse Spivak, que mesmo num contexto hegemônico, as mulheres são subalternas de gênero em relação aos homens. Assim, as funkeiras carregam em seus corpos as marcas da subalternidade, tanto por uma questão de gênero, quanto de classe e, na maioria das vezes, de raça. Por conseguinte, ao fazerem música, rasuram o discurso dominante. A busca por fala é uma questão política. Porém sabemos que a escuta não pode ser efetiva. Dessa maneira, o que resta a fazer? Deise Tigrone parece procurar o caminho, ao afirmar que sua música busca discutir a posição da mulher na sociedade (nem que seja na própria comunidade). "Elas são feministas sem cartilha", diz DJ Malboro.

Há momentos em que o filme potencializa essa questão, como no caso em que Tigrone compara a recepção da mídia ao funk em relação ao Axé Music ou ao pagode, ambos gêneros musicais em que o corpo feminino ganha evidência²³³. Mesmo já tendo feito shows fora do Brasil, como em Paris, por exemplo, ela reclama da falta de oportunidades para as mulheres funkeiras. Em *Favela Bolada* (2008), de Leandro HBL e Wesley Pentz, Deise Tigrone coloca questões parecidas ao falar sobre sua trajetória, que, segundo ela, abriu as portas para outras mulheres. Embora não haja um processo de

²³² Para saber mais sobre a noção de diegese, ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

²³³ Segundo Deise Tigrone e outros personagens entrevistados, o Funk é visto como um gênero menor. Deise contou que quando os funkeiros e funkeiras são chamados para abrirem shows para grupos de pagode, por exemplo, o cachê pago pela produção aos pagodeiros é bem maior, sem contar que, de acordo com eles, os piores camarins e transportes (vans e outros tipos de carros) são sempre utilizados pelo pessoal do funk.

singularização dos personagens (ao contrário, o filme é recheado de generalizações²³⁴), *Sou feia mas tô na moda* é um "convite à afirmação de sujeitos"²³⁵, como escreveram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, parafraseando o crítico Ismail Xavier.

Outra cena que vale a pena destacar é quando Mr. Catra afirma que o funk "nasce na favela, numa cultura dos massacrados". Para Catra, a visão negativa que se tem sobre os funkeiros - e por extensão sobre a favela, é derivada do desconhecimento que a mídia e a classe média têm sobre a realidade do subalterno-favelado. Ao ser questionado pela diretora sobre a imagem negativa do funk frente a boa parte da sociedade, Catra reage de forma veemente: "Sacanagem é o dinheiro que o Governo rouba, sonega, isso que é sacanagem. Isso que é crime, realidade não é crime, realidade não é sacanagem". De tal maneira, a tese de Hardt e Negri²³⁶ de que as áreas de exclusão social são repletas de potências parece fazer sentido.

Seguindo a mesma linha de Catra, Deise Tigrone diz que, na verdade, o preconceito que ela e as outras funkeiras e funkeiros sofrem não deriva exclusivamente do fato de fazerem esse tipo de música. Para ela, o que a classe hegemônica deseja de fato é que os excluídos sociais continuem em seu estado de subalternidade, uma vez que "eles não tão discriminando o funk, mas o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum.". Mesmo sendo exibido no cinema, e atingindo um público de classe média, o discurso de Tigrone não pode ser ouvido. Suas palavras não passam de uma gagueira, de um balbúcio, que, no máximo, fratura o discurso hegemônico.

Cidinho e Doca, autores do *Rap da Felicidade* e do *Rap das Armas*, nascidos e criados na Cidade de Deus, como fazem questão de dizer, relatam que já sofreram muito preconceito por serem moradores da comunidade. Segundo eles, apenas 1% dos moradores de favelas controladas pelo tráfico é ligado à criminalidade, e que o restante, os outros 99%, pagam caro por dividirem o mesmo espaço geográfico. Revoltado com o estigma que marca sua condição de subalterno (funkeiro, negro e morador de favela), Cidinho relata que certa vez um taxista se negou a entrar na Cidade de Deus, que, segundo ele, é vista como um "reduto de criminosos". Para convencer o taxista, Cidinho

²³⁴ No filme, de forma contrária a *Estamira* e a *A pessoa é para o que nasce*, não há singularização de personagens. Há entrevistadas e entrevistados que aparecem uma única vez, a fim de confirmar uma afirmação feita por outra pessoa.

²³⁵ LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Documentário e auto-representação. In. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.p. 39.

²³⁶ Ver: HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

falou que a comunidade era pacífica e que não aconteceria nada com ele caso o deixasse em casa. Com medo, o taxista não quis entrar na favela.

O único funkeiro que não é filmado na favela é DJ Marlboro²³⁷. Considerado o maior nome do funk nacional, Marlboro organizou dezenas de discos e CDs de funk. Convidado para tocar em festivais espalhados pelo mundo, DJ Marlboro se coloca como um dos principais responsáveis pela popularização do ritmo. Entrevistado em Paris e Londres, o produtor, empresário e compositor deu entrevistas para rádios e jornais locais. Em um dos momentos do filme, DJ Marlboro diz para a diretora que o funk fala "de uma realidade que precisa ser tratada". Realidade essa, para ele, responsável por letras e músicas cada vez mais associadas aos problemas de seus moradores (a exclusão social, a falta de emprego, o racismo, a violência policial, o tráfico de drogas, etc.).

Marlboro admite que o funk não retira ninguém da subalternidade, mas valoriza os sujeitos enquanto portadores de um discurso, enquanto alguém que tem propriedade em sua fala. Porém, enquanto grande parte dos funkeiros continua a denunciar o estado de miséria e de controle biopolítico em que vivem, DJ Marlboro lucra com a produção cultural e imaterial desses homens e mulheres. Em Paris e Londres, as músicas que tocam nas boates são desses jovens negros, pobres, que na maioria das vezes sequer têm oportunidades de usar sua precariedade de existência, como diz Pelbart, como instrumento político. DJ Marlboro se coloca como porta-voz desses sujeitos que deixaram de "cantar para o asfalto" para cantar para a favela.

Em *Sou feia mas tô na moda*, Denise Garcia vacila em explorar *closes*, corpos e valorizar frases de efeitos. Não há embate entre quem filma e quem é filmado, a diretora se coloca como alguém que está ali para documentar a realidade tal como ela se apresenta. Como nos diz Comolli, "não se filma impunemente, menos, ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença"²³⁸, isto é, ao representar a *mise-en-scène* de seus personagens, a diretora não aponta soluções e nem saídas – o que é uma atitude ética, a nosso ver. Diferentemente de *Estamira* e de *A pessoa é para o que nasce*, não há planos que apontam para uma abjeção desses sujeitos, mas por outro lado, a diretora não estabelece um diálogo efetivo com seus personagens²³⁹.

²³⁷ O crítico musical Silvio Essinger e a produtora Lica Stein também foram filmados fora do ambiente da favela. Ambos aparecem no máximo em duas cenas.

²³⁸ COMOLLI, Jean-Louis. A outra escuta: prática e teoria da entrevista. In: **Ver e Poder: A Inocência Perdida** – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Minas Gerais: UFMG, 2008. p. 86.

²³⁹ Concordamos com Bernardet em seu clássico *Cineastas e imagens do povo*, ao afirmar que "tudo o que diz o pobre vale. Não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria numa colaboração com os mecanismos de opressão- entrevistado pobre é um tanto sacralizado". BERNARDET, Jean-Claude *apud*

As funkeiras (e os funkeiros) utilizam seus corpos como lugar de resistência frente à exclusão a que são submetidos pelo "capitalismo avançado de consumo". Suas vozes de denúncia da realidade ecoam nas favelas. Na classe média e na mídia (versão moderna da ágora), essa mesma voz não passa de uma gagueira, de um balbucio. Mesmo rasurando o discurso hegemônico, esses sujeitos continuam como subalternos, pois, como vimos, a subalternidade envolve relações de poder, acesso à representação, e a efetivação de uma escuta, que não tem nada a ver com o acesso à fala. Portanto, o que marca sua categoria de aliados do poder é sua impossibilidade de mudar sua condição de excluídos.

Considerações finais

Todo o carnaval tem seu fim
E é o fim, e é o fim.

Los Hermanos

Centrando-me em documentários que exploram a representação dos subalternos moradores de favelas e periferias do País, este trabalho teve como objetivo entender como esses sujeitos são construídos em filmes do gênero documentário, em especial os realizados entre os anos de 1999 e 2009. Para tanto, foi necessário realizar um recuo teórico e investigar a origem do termo subalterno. Isso feito, partimos para os embates e usos do conceito de subalternidade na contemporaneidade, chegando à Ásia e à América Latina, que, como vimos, sofreram forte influência dos estudos pós-coloniais e do pós-estruturalismo. A construção do espaço-nação e dos processos de subjetivação dos sujeitos em condição de subalternidade passa pela re-escrita de si e de seu lugar no mundo. Mas, para percorrer esse caminho, encontrei uma série de dificuldades, como o acesso à bibliografia, que mesmo com a internet e as inúmeras livrarias virtuais, se mostra difícil de ser obtida²⁴⁰.

Ao chegar à América Latina, acabei percebendo que os estudos sobre os subalternos dialogavam de maneira intensa com os Estudos Culturais, que como no Brasil, sofreram uma forte influência dos teóricos da diáspora, como Stuart Hall²⁴¹, Homi Bhabha²⁴² e mesmo Edward Said²⁴³. Assim, resolvi seguir o mesmo caminho e me orientar a partir desses estudos, que, como foi dito, têm um caráter teórico-crítico, e foram fundamentais para o reconhecimento das minorias políticas, que, como nos diz Gilles Deleuze, são sujeitos em construção, potências e desejos de um vir-a-ser. Depois de um panorama geral, cheguei aos teóricos brasileiros, que, de uma forma geral, trabalham com os grupos minoritários. Dentre os citados na dissertação, apenas Ângela Prysthon²⁴⁴ trabalha diretamente com o conceito de subalterno, mesmo que de forma operacional.

²⁴⁰ Graças a Rachel Esteves Lima e ao grupo de pesquisa *Cultura e Subalternidades*, em especial a Marinyze Prates de Oliveira, pude obter material suficiente e importante para escrever essa dissertação.

²⁴¹ HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

²⁴² BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

²⁴³ SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁴⁴ PRYSTHON, Ângela. **Cosmopolitismos Periféricos: Ensaio sobre Modernidade, Pós-Modernidade e Estudos Culturais na América Latina**. Recife, Ed. Bagaço. 2002. Ver ainda, PRYSTHON, Ângela. Entre

Portanto, para mim fica clara a importância deste trabalho, cujo objetivo foi de tentar entender a presença desses sujeitos no documentário brasileiro contemporâneo que, como sabemos, é um local de poderes e potências. Desse modo, os subalternos são sujeitos ativos, e não, como disse Antonio Gramsci, vítimas inocentes dos que detêm a posição hegemônica. Ficou claro que esses sujeitos produzem resistências, novos modos de vida e fabulações. Os aportes teóricos dos Estudos Culturais, em diálogo constante e às vezes tensionado com outros campos do conhecimento, foram fundamentais para se perceber como esses personagens dos documentários escolhidos como *corpus*, diante de sua precariedade de vida, reagem aos estereótipos e lugares-comuns com que são narrados cotidianamente, sobretudo através da mídia.

Desde os anos 1960 os excluídos sociais estão presentes no documentário, como nos mostrou Jean-Claude Bernardet em seu clássico *Cineastas e imagens do povo*²⁴⁵. Mesmo com um olhar por vezes preconceituoso e descrente, esses filmes traziam de forma crua a “realidade” dos pobres brasileiros. Embora a favela ainda não estivesse presente em sua plenitude como em parte do Cinema Novo brasileiro, esses documentários apresentavam um novo modo de ver o País, possibilitando-nos questionar a homogeneidade da nação e seu caráter uniformizante. Com a crise nos modelos de representação, especialmente o “sociológico”, aliada à crise econômica e à paralisia cultural que dominou parte dos anos 1980 e 1990 no Brasil, surgiram novas mídias e novos modelos de representação das alteridades, como vimos neste estudo.

Apenas no ano de 1999, final da década, os documentários voltaram a ocupar as telas de cinema. Mesmo de maneira tímida e isolada, o gênero volta suas lentes para os populares - em uma conexão com o documentário moderno e com o Cinema Novo -, filmando experiências religiosas, a violência urbana e, especialmente, a vida dos moradores de favelas e periferias, e, por, extensão, a própria vida da comunidade. *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, inaugura essa nem tão nova temática do documentário, que já estava presente em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de

as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. In: FILHO, João Freire e VAZ, Paulo, (org.) **Construções do Tempo e do Outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006 e PRYSTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: **XIII Encontro da COMPÓS**, São Bernardo do Campo: UESP, 2004. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/data/biblioteca_607.pdf>. Acesso em: 23 out. 2009.

²⁴⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

João Moreira Salles, que ficou de fora do *corpus* da pesquisa por não ter sido veiculado nas salas de cinema²⁴⁶.

Com a crescente popularização das novas tecnologias e seu barateamento, o mercado de produção de documentários – considerado desde sempre um gênero à margem do cinema –, passou a se expandir e a chegar às salas de cinema num ritmo ainda pequeno, mas cada vez mais crescente²⁴⁷. A exclusão a que os sujeitos plasmados pelos filmes escolhidos são submetidos, como vimos, não deriva de uma situação apenas econômica ou política, mas principalmente de uma modalidade biopolítica, como nos mostrou Michel Foucault em seus estudos sobre a genealogia do poder e sobre o desenvolvimento do capitalismo enquanto forma de governabilidade pelo Estado. A partir das contribuições do filósofo francês podemos perceber que a situação de miséria e subalternidade em que os pobres se encontram faz parte de uma estratégia de saneamento e purificação da sociedade, uma vez que, ao abandonar os pobres e os negros, principalmente, aos riscos de morte, o Estado visa impedir de maneira indireta o convívio desses sujeitos com a sociedade branca, rica e consumidora dos bens fornecidos pelo capitalismo avançado.

Contudo, esses mesmos sujeitos que são vitimados em seu dia-a-dia pela violência policial e política reagem a esse poder excludente e disciplinador, produzindo uma potência, ou como preferiu chamar Antonio Negri²⁴⁸, um contra-poder. Essa definição foi formulada por Negri a partir da leitura de Spinoza, e principalmente, das obras de Foucault. Utilizando o mesmo termo que o francês, tanto Negri quanto Michael Hardt²⁴⁹, Giorgio Agamben²⁵⁰ e Peter Pál Perlbart²⁵¹, passaram a chamar de biopolítica esse uso da vida contra o poder. Porém, como alertam, essa resistência só pode ser operacionalizada pela multidão, que é formada por sujeitos vitimados pelo capital e que ao mesmo tempo reagem a ele, criando fissuras, gagueiras e novas formas de vidas. E são essas novas formas de vida que estão presentes nos documentários analisados neste trabalho.

²⁴⁶ O documentário foi exibido no canal por assinatura GNT. Realizado com recursos do próprio Salles, que como sabemos é dono da *VídeoFilmes*, empresa na qual tem como sócio seu irmão, o também cineasta Walter Salles.

²⁴⁷ LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. Anos 90: o documentário ganha visibilidade. In. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p.10-13.

²⁴⁸ NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

²⁴⁹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

²⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

²⁵¹ PELBART, Peter. Pál. **Vida capital: Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

As fabulações, que criam novas narrativas sobre si, só se tornam possíveis devido à produção de subjetividades, que, como vimos com Foucault, Gilles Deleuze²⁵² e em certa medida com Felix Guattari e Suely Rosnik²⁵³, tornam os subalternos agentes que se empoderam diante das forças hegemônicas e da crescente exclusão biopolítica e econômica. Assim, a música, e até mesmo a violência, se torna um meio de resistir, de não sucumbir diante do poder que os tornam invisíveis e os retira da esfera do consumo e da produção cultural. O que nos parece é que esses sujeitos filmados utilizam sabiamente os documentários para denunciarem a situação em que vivem. Os cineastas, por sua vez, do outro lado da câmera, acreditam que ao filmarem tais realidades dão voz a essas pessoas.

Porém, tanto Spivak quanto Bernardet creem na existência de incomunicabilidade dessas falas subalternas, uma vez que elas, além de serem filtradas no processo de edição, não podem efetivamente atingir seu verdadeiro alvo: o Estado e a esfera pública, que são mediadores entre as experiências e os espectadores. No caso do rap e do funk, as letras, por vezes politizadas, não atravessam os muros das favelas e periferias, ainda que algumas delas sejam consumidas por parte da classe média. Essas produções das periferias trazem em seus enunciados pitadas de uma “realidade” que a classe média prefere não ver ou finge ignorar. Se as favelas e periferias são potências, como defendemos aqui, seus trabalhos imateriais são desejos de fuga e formas de produção de devires.

O que tentamos enfatizar neste trabalho é a maneira nas quais esses sujeitos, e suas produções, são plasmados nos documentários. Ao permitir que fale sobre suas experiências de vida e testemunhem suas precárias condições de existência os realizadores creem ingenuamente que instalam um espaço democrático de diálogo, no qual realizadores e entrevistados estão em pé de igualdade²⁵⁴. A defesa de Comolli²⁵⁵ a respeito do documentário enquanto um campo de atravessamento de signos do real e de confrontos entre quem filma e entre quem é filmado (como nos filmes de Eduardo Coutinho) só confirma nossa ideia de que esse gênero cinematográfico, que se funda na realidade, reproduz as mesmas relações de forças contidas na vida cotidiana.

²⁵² MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2009

²⁵³ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

²⁵⁴ MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.

²⁵⁵ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Minas Gerais: UFMG, 2008.

Os documentários não estão imunes aos vícios e vicissitudes das representações reproduzidas e reesignificadas pelos meios de comunicação de massa. Marcados por um processo de exclusão social, esses sujeitos testemunham e fabulam suas vidas diante das câmeras. Essas histórias de vida são narradas não só pelas palavras, mas pela produção de um gesto biopolítico que descentralizam o poder, criando uma série de fissuras no sistema em que, às vezes, os próprios diretores os querem enquadrar.

Esse gesto descentralizador dos poderes e das potências da vida se efetiva a partir da “negação subalterna” e do uso da precariedade da existência como pontos de resistência ao biopoder. Essa resistência não deriva apenas dos processos de subjetivações, que deslocam lugares-comuns e valoriza as identidades, mas, sobretudo da utilização da música, da recusa às instituições disciplinares, do questionamento das imagens enquanto valor econômico e simbólico e, especialmente, do uso do corpo como linguagem. Essa potência biopolítica atravessa todos os filmes analisados neste estudo. Há cenas em que os subalternos são francamente representados por um olhar miserabilista, que na maioria das vezes figuram as alteridades de maneira antiética, ou mesmo ingênuas.

Mesmo se diferenciando quanto ao uso de dispositivos e aos modos de representação, como prefere Bill Nichols, os documentários que nos serviram de *corpus* nessa dissertação nos mostram os riscos de lidar com as alteridades. Uma diferença visível nesses filmes são as estratégias de abordagem dos personagens. Coutinho, por exemplo, aposta no “aqui e agora”, no momento da filmagem, enquanto diretores como Marcos Prado e Guilherme Coelho apostam num distanciamento crítico quanto às posições políticas de seus protagonistas. Roberto Berliner e Denise Garcia vão por outro caminho: retiram da *mise-en-scène* de seus personagens suas forças produtivas (assim como nos filmes de Coutinho). Entretanto, uma coisa esses filmes têm em comum, como já dissemos: neles os sujeitos filmados usam suas vidas como biopotências.

Com a produção de ranhuras e gagueiras, essas vidas se reinscrevem politicamente. Ancorando-me em Negri e Hardt, vejo esses sujeitos como componentes da multidão do qual falam os filósofos. Os lugares de fala dos excluídos sociais que utilizam suas vivências nas zonas da exclusão dão-lhes potencialidades para negarem e reagirem contra o capitalismo avançado. Creio que essa resistência não busca alcançar a hegemonia propriamente dita, mas abrir frestas. Parece-me que o que a multidão deseja na verdade é narrar-se a si própria, construindo contra-narrativas e modulações

biopolíticas, que passam pelo reconhecimento das diferenças e pelo acesso à democracia.

Boa parte disso já vem sendo feito. Não são raros os exemplos de grupos musicais que voltam seus microfones para os ouvidos das comunidades. Seus desejos não passam mais pela esperança de serem tocados nas rádios, mas de serem consumidos por pessoas que partilham de experiências culturais e políticas semelhantes às deles. Esse fenômeno acontece também no caso das produções audiovisuais. Basta ver a quantidade de filmes, videoclipes e programas de televisão realizados na periferia e para a periferia. As antigas formas de mediação, nas quais era necessária a presença de intelectuais, artistas ou figuras públicas como legitimadores desses produtos culturais vêm ruindo cada vez mais.

O que os documentários analisados nesta pesquisa mostram é que os moradores das favelas e periferias são dotados de consciência crítica, e sabem cada vez mais que os meios de comunicação de massa podem e devem ser usados como divulgadores de seus testemunhos de vida. Seus corpos fora dos padrões de beleza dominantes, suas músicas de protestos e de denúncia, suas deficiências físicas e sua condição de subalternidade se transformam em um gesto de resistência. Por fim, esses documentários revelam que as relações entre representação, poder, identidade e ética são fundamentais para a construção de novos modelos de ver e perceber o mundo e, principalmente, para a consolidação da democracia, do respeito e da valorização do outro em sua singularidade.

Corpus de análise

Babilônia 2000 (2000)

Direção: Eduardo Coutinho

Produção: VideoFilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos

Direção de produção: Beth Formaggini

Produtores associados: Cristiana Grumbach e Sergio Sbragia

Diretores de filmagem: Consuelo Lins, Daniel Coutinho, Eduardo Coutinho e Geraldo Pereira.

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Câmeras: Jacques Cheuiche, Sergio Sbragia, Ricardo Mehedff, José Rafael Mamigonian e Cristiana Grumbach.

Som direto: Paulo Ricardo Nunes e Ivanildo da Silva

Montagem: Jordana Berg

Apoio: TV Zero

Duração: 80 minutos

O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas (2000)

Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas

Roteiro: Marcelo Luna, Fred Jordão e Paulo Caldas.

Empresa Produtora: Raccord Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.

Produção Executiva: Luis Vidal, João Junior, Danielle Hoover e Clélia Bessa.

Direção de Produção: Martha Ferraris, Chico Accioly e Maria Odete.

Direção de fotografia: André Horta

Montagem/Edição: Nataraney Nunes

Direção de Arte: Cláudio Amaral Peixoto

Som direto: Bruno Fernandes

Edição Som: José Moreau Louzeiro, Maria Muricy e Simone Petrillo

Trilha musical: DJ Dolores e Garnizé

Duração: 75 min

A pessoa é para o que nasce (2003)

Direção: Roberto Berliner

Co-Direção: Leonardo Domingues

Roteiro: Maurício Lissovsky

Produção executiva: Renato Pereira, Rodrigo Letier e Paola Vieira

Produtores associados: Jacques Cheuiche e Leonardo Domingues

Direção de fotografia: Jacques Cheuiche

Edição: Leonardo Domingues

Som direto: Paulo Ricardo Nunes

Edição de som e mixagem: Denilson Campos e Mariana Barsted

Música: Hermeto Pascoal

Duração: 84 min

Fala tu (2004)**Direção:** Guilherme Coelho**Roteiro:** Nathaniel Leclery**Produção Executiva:** Mauricio Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e Guilherme Coelho**Co-produção:** Matizar e VideoFilmes**Direção de fotografia:** Alberto Bellezia**Som direto:** Leandro Lima**Montagem:** Márcia Watzl**Duração:** 74 min.**Sou feia mas tô na moda (2005)****Direção e roteiro:** Denise Garcia**Produção:** Denise Garcia**Assistente de Produção:** João Mors Cabral**Co-produção:** Vídeio Digital e Toscographics Desenhos Animados**Produção/Paris:** André Vieira, Marie-Clemence Paes, César Paes**Produção/Londres:** Eliete Mejorado, Bruno Verner**Direção de fotografia e som direto:** Paulo Camacho, Pedro Bronz e Mathias Maxx**Direção de arte:** Allan Sieber**Edição:** Gustavo Melo**Duração:** 61 min.**Estamira (2005)****Direção e roteiro:** Marcos Prado**Produção:** Marcos Prado e José Padilha**Produção executiva:** James D'Arcy**Assistente de direção:** Alex Lima**Direção de fotografia:** Marcos Prado**Som direto:** Leandro lima**Edição:** Tuco**Música:** Décio Rocha**Duração:** 121 min

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presença, 1993
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1990.
- BARBALHO, Alexandre. Jovens com ideia na cabeça e câmera na mão: Biopolítica e trabalho imaterial na produção audiovisual. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/alexandre_barbalho.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- BAUMAN. Zygmunt. **A vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAZIN, André. À margem de O erotismo no cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BELO, Fábio. Estamira. In: PASSOS, Isabel C. Frinche (Org). **Poder, normalização e violência: Incursões foucaultianas para a atualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008
- BENTES, Ivana. Imagem, Pensamento e Resistência. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo (Org.). **O trabalho da multidão: império e resistências**. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002.
- BERLINER, Roberto: **Entrevista: Roberto Berliner**. Disponível em: <http://www.apessoa.com.br/pdf/entrevista_berliner.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BEVERLEY, John. **Subalternidad y Representación**. Madri: Iberoamericana, 2004.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2008.
- CUSSET, François. **Filosofia francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

- CKAKRABARTY, Dipesh. **Uma pequena história de los Estudos Subalternos**. Disponível em: <www.economia.unam.mx/historiacultural/india_subalternos.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2011.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo-SP: Brasiliense, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka**: por uma literatura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DOSSE, François. **História do estruturalismo**: o canto do cisne – de 1967 a nossos dias. Bauru: Edusc, 2007.
- DUARTE, André. Biopolítica e resistência. In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO (Orgs). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- EDUARDO, Cléber. **A mulher, o lixo e o mito**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/estamira.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011
- FELDMAN, Ilana. A vida em cena: vida-produto, vida-lazer, vida-trabalho, vida-performance. **Ciberlegenda**. v.22. 2010. Disponível em: <<http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/vida-em-cena>>. Acesso em: 06 set. 2011.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática: 2008
- FOUCAULT, Michael. **Em defesa da sociedade**: curso do Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michael. **História da Sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- FREIRE, Marcius. A estética contra a ética: sobre os limites da representação do outro na produção audiovisual contemporânea. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea**: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009.
- FREIRE, Marcius. A noção de autor no filme etnográfico. In: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- FREIRE, Marcius. A questão do autor no cinema documentário. In: **Significação**, São Paulo: Annablume. Nº24, 2005.
- GARCIA, Denise. **Bate-papo com Denise Garcia - 24/11/2005**. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/denise-garcia-documentarista.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011.
- Garcia, Denise. **Filmes para pensar**. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistacontracultura/entrevista%20Denise%20Garcia.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2011.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

- GORZ, André. **O imaterial: conhecimento, valor e capital**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Volume 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1978.
- GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- GUIMARÃES, Cesar. O Documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. **Revista Cinética**, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1984.
- HOISEL, Evelina. **A leitura do texto artístico**. Salvador: EDUFBA, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da Representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Org.). **O Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaif, 2005.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do Real: Estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco. 2007
- LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. **Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001.
- LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana. (Org.). **Ecos do Cinema - de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- LIMA, Rachel Esteves. Literatura e Cultura. In: ALVES, Paulo César. **Cultura: Múltiplas leituras**. Bauru, SP: EDUSC; Salvador: EDUFBA. 2010
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2009
- MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora. 2009.
- MARTIN-BARBERO. Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 2008

- MESQUITA, Cláudia. Em Outros Retratos – Ensaando um panorama de documentário independente no Brasil. In: **Sobre fazer documentários**. Novos Rumos Cinema e Vídeo. São Paulo. Itáu Cultural, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. **Revista Cinética**. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- MORAÑA, Mabel (Org.). **Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina**. El desafío de los estudios culturales. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MOREIRAS, Alberto. Hegemonía y subalternidad. In: MORAÑA, Mabel (Org.) **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- MOURÃO, Maria Dora. Ética e documentário: o autor frente a seu objeto e a representação das imagens. In: FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol.1. São Paulo: Hedra. 2009.
- NEGRI, Antonio. **A anomalia selvagem – poder e potência em Spinoza**. São Paulo, Editora 34, 1993.
- NEGRI, Antonio. **5 Lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade**. Salvador: FAPESB/Quarteto, 2004.
- PELBART, Peter Pál. A comunidade dos sem comunidade. In: PACHECO, Anelise; COCCO, Giuseppe; VAZ, Paulo (Org.). **O trabalho da multidão: império e resistências**. Rio de Janeiro: Gryphus & Museu da República, 2002.
- PELBART, Peter Pál. **Vida capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PENNA, João Camilo. Marcinho VP (um estudo sobre a construção do personagem). In: Dias, Ângela; Glenadel, Paula. (Org.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântida, 2004
- PRADO, Marcos. **Bate-papo com Marcos Prado - 25/07/2006**. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/marcos-prado-documentou-a-vida-de-uma-catadora-de-lixo-no-rio-de-janeiro.jhtm>>. Acesso em: 08 set. 2011.
- PRYSTHON, Ângela. **Cosmopolitismos Periféricos: Ensaio sobre Modernidade, Pós-Modernidade e Estudos Culturais na América Latina**. Recife, Ed. Bagaço. 2002
- PRYSTHON, Ângela. Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. In: FILHO, João Freire e VAZ, Paulo, (org.) **Construções do Tempo e do Outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

- PRYSTHON, Ângela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: **XIII Encontro da COMPÓS**, São Bernardo do Campo: UMESP, 2004. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_607.pdf>. Acesso em: 23 out. 2009.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.
- RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena. (Org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SAID, Edward **Representações do Intelectual: as Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. **Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia da Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed.34, 2005.
- SERAFIM, José Francisco. "O autor no cinema documentário" in: SERAFIM, José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem Eurocêntrica**. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Eneida Maria. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SOUZA, Gustavo. Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: funk, hip-hop e samba. In: **II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**: Salvador, UFBA, 2006. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf>. Acesso em 14 jun. 2011.
- SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.). **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Referências filmográficas

COUTINHO, Eduardo. **Teodorico, o Imperador do Sertão** (1978). Brasil, cor, 48min.

COUTINHO, Eduardo. **Santa Marta, Duas Semanas no Morro** (1987). Brasil, cor

COUTINHO, Eduardo. **O Fio da memória** (1991), Brasil, cor, 115min.

COUTINHO, Eduardo. **Boca de Lixo** (1992), Brasil, cor, 48min.

FURTADO, Jorge. **Ilha das Flores** (1989), *de*. Brasil, cor, 13 min.

GIMENEZ, Manuel Horácio. **Nossa Escola de Samba** (1965). Brasil, p&b. 29min.

GOLDENBERG, Sérgio. **Funk Rio** (1994), Brasil, cor, 46min.

HBL, Leandro e PENTZ, Wesley. **Favela Bolada** (2008). Brasil, cor, 80min.

JARDIM, João, WALKER, Lucy e HARLEY, Karen. **Lixo Extraordinário** (2010).
Brasil/EUA, cor, 99min.

MOCARZEL, Evaldo. **À margem do lixo** (2008), Brasil, cor, 84min.

PEREIRA, Maria Antonia. **As Cegas** (1981). Brasil, cor, 12min

SALLES, João Moreira e LUND, Kátia. **Notícias de uma Guerra Particular** (1999).
Brasil. cor. 56 min.

SARNO, Geraldo. **Viramundo** (1965). Brasil, p&b. 37min.

WEIR, Peter. **Truman, o Show da Vida** (1998), EUA, cor, 103min.

WISEMAM Frederick. **Titicut Follies** (1967). EUA, p&b. 84min