



A intermitência política do documentário: *L.A.P.A* entre o consenso e o dissenso

VICTOR GUIMARÃES

Mestrando em Comunicação pela UFMG

Resumo: Tendo em vista os agenciamentos múltiplos entre o cinema brasileiro e a experiência contemporânea, este texto procura analisar a politicidade de alguns procedimentos estéticos em *L.A.P.A* (Cavi Borges e Emílio Domingos, 2007), no afã de investigar as potencialidades e os desafios de um devir político do documentário em nossos dias.

Palavras-chave: Estética. Política. Cinema Documentário. *L.A.P.A*.

Abstract: Regarding the multiple intersections between Brazilian cinema and the contemporary experience, this text intends to analyze the politicity of some aesthetic procedures in *L.A.P.A* (Cavi Borges & Emílio Domingos, 2007), seeking to investigate the potentialities and the challenges of a political becoming of the documentary in our days.

Keywords: Aesthetics. Politics. Documentary Cinema. *L.A.P.A*.

Résumé: En considérant les intersections entre le cinéma brésilien et l'expérience contemporaine, le texte essaye d'examiner la politicité de quelques procédures esthétiques dans *L.A.P.A* (Cavi Borges & Emílio Domingos, 2007), pour rechercher les potentialités et les dilemmes d'un devenir politique du documentaire de nos jours.

Mots-clés: Esthétique. Politique. Cinéma Documentaire. *L.A.P.A*.

Diante das forças históricas que o circundam e o atravessam, aproximando-se dos espaços sociais mais variados, indo ao encontro dos sujeitos em suas vivências concretas, compondo dispositivos e abordagens singulares, o documentário brasileiro contemporâneo tem enfrentado, com as formas de que dispõe ou inventa, algumas das questões mais urgentes de nosso tempo. Não sem muitas dificuldades, esse cinema tem buscado figurar (e incidir sobre) o presente do país, confrontando-se com as configurações atuais do poder e suscitando modalidades complexas de engajamento do espectador. Tendo em vista os agenciamentos múltiplos entre o cinema e a experiência presente, o pensamento sobre o estatuto político da escritura cinematográfica adquire uma importância fundamental. Ao abordar essas obras recentes, um desafio se impõe: como pensar, a partir dos procedimentos estéticos inventados pelos filmes, as potencialidades e os dilemas políticos que os constituem?

Embora sejam poucos os estudos que buscaram, de maneira rigorosa, sistematizar o debate em torno das articulações entre o cinema e a política, inúmeros foram os momentos em que a teoria e a crítica cinematográficas se debruçaram sobre os múltiplos aspectos que permeiam essa relação. Seja nos estudos pioneiros de Eisenstein e Vertov na União Soviética dos anos 1920, nos manifestos que acompanharam os cinemas novos do Terceiro Mundo – textos como a “Eztetyka da fome” glauberiana ou “Cinema e Revolução”, de Julio García Espinosa –, nos *années rouges* da revista *Cahiers du Cinéma* pós-1968, nas pesquisas dos Estudos Culturais britânicos ou nas perspectivas multiculturalistas dos anos 1970, as definições acerca da vinculação entre os dois termos foram objeto de vigorosas investigações. Recentemente, obras de autores como Jonathan Rosenbaum (1997), Jacques Rancière (2011) e Jean-Louis Comolli (2012) recolocam a dimensão política do cinema como um tema incontornável. No campo da comunicação brasileiro, pesquisadores como César Migliorin (2010a, 2010b), André Brasil (2010) e Andréa França Martins (2003) têm encontrado, em algumas obras do cinema nacional recente, um terreno fértil para explorar a vinculação entre questões estéticas e políticas que atravessam a contemporaneidade. Na tentativa de contribuir com a continuação desse debate, este texto procura analisar a politicidade de alguns procedimentos

estéticos presentes em *L.A.P.A* (Cavi Borges e Emílio Domingos, 2007), no afã de investigar os desafios de um devir político do documentário em nossos dias.

O devir político do documentário

Sem maiores introduções, a primeira sequência de *L.A.P.A* traz os *scratches* de um DJ na trilha sonora associados às imagens de uma amistosa batalha de improvisação entre dois MCs. No ritmo de uma montagem que articula pequenos fragmentos de cenas noturnas de um bairro boêmio às imagens da disputa, o primeiro MC nos lembra que aquele chão que vemos na imagem traz o sangue de vários escravos, malandros e moradores daquelas ruas (sujeitos cuja experiência o *hip hop* teria a missão de resgatar), enquanto o segundo faz questão de dizer que seu *rap* é “de sofredor, de cidadão, de quem pega o trem lotado”. A partir desse momento, o filme colocará em primeiro plano a história recente do universo do *hip hop* no Rio de Janeiro e os desafios de sobrevivência na cena, a partir de um conjunto de encontros com sujeitos ligados ao *rap* carioca e tendo como ancoragem narrativa um lugar geográfico revelador: o bairro da Lapa, espaço urbano de trânsito e de reunião entre profissionais e amantes da música. Mas o que significa colocar em cena uma experiência histórica como a do *hip hop* em nossos dias? Quais são as modalidades políticas assumidas por um filme que deseja figurar um universo tão complexo (e já permeado por tantas outras narrativas)?

Uma das maneiras de compreender o estatuto político de um documentário como *L.A.P.A* poderia ser buscada nos procedimentos adotados pelo filme para dar visibilidade a um determinado grupo social e representar uma questão pungente no debate público brasileiro: a situação de sujeitos que vivem num contexto de marginalidade social e encontram, no *rap*, uma oportunidade de construir outras narrativas sobre a periferia, ao mesmo tempo em que tecem redes ampliadas de sociabilidade e lutam pela construção de uma identidade coletiva particular¹. No entanto, embora a tentativa de construção de outras representações sobre a periferia seja constituinte do gesto de *L.A.P.A*, concentrar os esforços na investigação dessas representações contra-hegemônicas é estreitar demais a lente analítica. Os recursos expressivos do filme nos convidam a ir além

1. O reconhecimento da ascensão do *hip hop* brasileiro nas periferias como uma questão política – associada aos efeitos do discurso do movimento na esfera pública – perpassa uma série de estudos sobre o tema (HERSCHMANN, 2000; SOVIK, 2000; YÚDICE, 2004).

da identificação de um discurso de resistência – agenciado pelos personagens ou construído pela montagem –, atentando para os modos pelos quais a escritura do filme abriga potencialidades e desafios em torno da construção de um gesto político, fabricado com as imagens e os sons: um gesto que não é da ordem de um sintoma, mas de uma produção.

De um lado, é preciso reconhecer que, na aproximação do filme à cena *hip hop*, o que está em jogo não é um universo a ser inteiramente descoberto, mas um mundo já densamente povoado por narrativas diversas, irradiadas desde diferentes polos de poder. Seja nas referências ao discurso midiático hegemônico, nas letras das canções ou nos gestos dos sujeitos filmados, o que percebemos é que *L.A.P.A* filma um mundo em que o conflito em torno da figuração desses sujeitos e práticas já está instaurado. Com Jean-Louis Comolli, acreditamos que a encenação documentária é construída a partir de “representações já em andamento, *mises-en-scène* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2001: 115). Dito de outro modo, a cena do cinema não é original, mas uma cena sobreposta a outra (ou a outras). Cena sobre cena.

Em se tratando do universo do *hip hop*, trata-se de uma cena já intensamente ocupada por um vasto repertório imagético – não apenas as imagens provenientes do universo midiático hegemônico, mas também aquelas produzidas cotidianamente pelos próprios sujeitos, que circulam em contextos privados ou em esferas de visibilidade ampliadas². Essas imagens não apenas mobilizam discursos e engajam sujeitos, mas definem um traçado – consensual ou dissensual – de relações entre visibilidades e invisibilidades, formas da palavra e da escuta, experiências sensíveis e lutas sociais. Diante desse terreno pavimentado de narrativas, contudo, um filme pode fazer mais do que acolher discursos, ou representar uma realidade tomada, de antemão, como política. A cena do cinema pode fazer “com que as representações sociais passem pelas grades da escritura” (COMOLLI, 2008: 99), e tem a chance de produzir deslocamentos em relação a elas.

No entanto, é preciso fazer com que essas possibilidades políticas sejam procuradas a partir de uma análise dos elementos propriamente fílmicos, que constituem figuras singulares da relação com o espectador. Buscamos investigar, na materialidade

2. Na cena *hip hop*, a proliferação de imagens é uma realidade corriqueira: seja nos videoclipes realizados pelos diversos grupos, nos milhares de *sites* e *blogs* que se multiplicam nas redes ou nas aparições esporádicas dos novos artistas nos programas de televisão, há uma produção imagética intensa e difusa, que nos convida a pensar sobre a natureza do cinema documentário nessa paisagem audiovisual.

3. No original: “un travail scriptural qui en tant que tel constitue un travail politique”.

das escolhas estéticas do filme, a presença de um “trabalho escritural que, enquanto tal, constitui um trabalho político” (COMOLLI, 1970: 48, tradução nossa)³. Não se trata apenas de reconhecer enunciados políticos em jogo, mas de investigar de perto a fabricação estética do filme, seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem particulares, buscando revelar, nessa busca, seus modos próprios – e singulares – de invenção política.

4. No original: “intervention sur le visible et l'énonçable”.

Além disso, na medida em que a política não reside no jogo – pretensamente – democrático de nossos governos consensuais, nem na troca comunicativa cotidiana entre os sujeitos, mas se funda sobre uma “intervenção sobre o visível e o enunciável” (RANCIÈRE, 2004: 241, tradução nossa)⁴ – em um litígio em torno do traçado que define as posições e os lugares estabelecidos, os modos de dizer e de fazer que constituem o comum –, torna-se necessário dizer que ela não tem uma existência necessária, nem permanente. É urgente rejeitar a máxima segundo a qual “tudo é político” – divisa hegemônica tanto no pensamento político contemporâneo quanto, como vimos anteriormente, nas aproximações teóricas mais frequentes ao estatuto político do cinema documentário –, em nome do reconhecimento de um processo raro, singular, acontecimental. No dizer de Alain Badiou, a política se institui sempre “como circunstância ou singularidade, nunca como estrutura ou programa” (BADIOU, 2009: 90).

Nesse sentido, se o documentário carrega – de maneira potencial e latente – uma dimensão política, isso não se deve apenas aos temas dos quais esse cinema trata, mas a uma característica fundamental, que a arte compartilha com a própria política: nomeadamente, o potencial de perturbar as evidências do sensível e de reconfigurar as partilhas dominantes. Na política e nas imagens, trata-se de redesenhar o mapa do sensível: de instituir outros recortes dos tempos e dos lugares nos quais se situam os indivíduos, de expressar possibilidades inéditas de experiência, de transformar visibilidades e de inaugurar dizibilidades, de (re)inventar sujeitos coletivos, de fazer escutar diferentemente as palavras e de intervir sobre os vocabulários correntes, de montar diferentemente as partes e o todo, de alterar a decupagem do mundo comum. Perguntar-nos sobre o estatuto político de um filme documentário é, nesse sentido, investigar de perto sua fabricação estética, sua *mise-en-scène* e sua montagem particulares, buscando revelar, nessa busca, seus modos próprios – e singulares – de invenção política.

Ensaíamos, quiçá, a procura de um caminho possível para a questão proposta por Adrian Martin (1997), extraída do trabalho de Nicole Brenez: “uma vez que demolimos todas aquelas noções simplistas de analogia e semelhança, do filme como mero espelho ou reflexo, onde e como é possível situar a ação mútua das formas fílmicas e das forças históricas?”⁵ Em dois movimentos simultâneos e indissociáveis, buscamos, de um lado, revelar “imagens e sons operando resistências no nível mesmo da linguagem” (MIGLIORIN, 2010a: 24, tradução nossa), mas em constante remissão ao fora-de-campo dos filmes: em tensão e diálogo com o contexto que convoca, cada filme produz um determinado arranjo das imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjo este que tem o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade. Para nossos propósitos, torna-se necessário avançar “um modo de debruçar-se sobre o cinema onde o filme é o próprio acontecimento, singular na sua materialidade sensível, modulada, e não um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede” (MARTINS, 2003: 113).

5. No original: “Once we have demolished all those simplistic notions of analogy and resemblance, of film as mere mirror or reflection, where and how do we situate the mutual action of film-forms and historical forces?”

De outro, tratamos de investigar, também a partir do corpo a corpo com a escritura fílmica, a constituição de experiências estéticas singulares, que promovem – ou não – um deslocamento político do lugar do espectador. Se há, enquanto possibilidade, uma desestabilização política da ordem sensível, esta tem de passar, impreterivelmente, pelos modos pelos quais o filme mobiliza nosso olhar e nossa escuta, nosso pensamento e nosso desejo.

Mas se a política é rara e acontecimental, o devir político do documentário também só pode tomar a forma da singularidade. A análise dos procedimentos estéticos, em diferentes momentos do filme, é necessária na medida em que a política acontece sempre de maneira diversa – e inventiva – a cada vez. Desse modo, é preciso falar não de totalidade ou de continuidade política nos filmes, mas de intermitência: um corpo a corpo com diferentes procedimentos adotados pelo filme – e não um leve sobrevoos geral –, nesse sentido, faz-se estritamente necessário, no sentido de perscrutar, bem junto das escolhas estéticas do filme e das posturas espectatoriais que daí emergem, os traços que constituem – de forma intermitente – suas potências e seus desafios políticos.

O hip hop carioca segundo L.A.P.A

Desde o início, o motivo narrativo central de *L.A.P.A* é a construção de um retrato do *hip hop* carioca, centrado em sua história recente e no bairro da Lapa como lugar de aglutinação. Se o *rap* no Rio de Janeiro nasce isoladamente nas periferias, fruto da articulação autônoma de diferentes indivíduos, a Lapa é o espaço de trânsito e encontro que permite que a matéria histórica se condense e se torne passível de narração. Partindo dessa abordagem, o filme busca constituir uma narrativa histórica a partir dos encontros com diferentes sujeitos, servindo-se principalmente de seus depoimentos (mas também das letras das canções, das situações filmadas e das imagens da cidade).

A estrutura do retrato é baseada em algumas imagens de arquivo e, principalmente, na inscrição da fala de diferentes sujeitos filmados. Alternando entre entrevistas com grandes nomes da história do *hip hop* no Rio – como Marcelo D2, Black Alien e BNegão –, imagens de apresentações musicais, caminhadas e *performances* pelas ruas do bairro e encontros com jovens que ainda tentam iniciar suas vidas no *rap*, o filme apresenta diferentes visões e perspectivas sobre essa história, deixando a tarefa da articulação a cargo da montagem. Uma das grandes virtudes dessa multiplicação dos personagens ao longo do filme é fazer com que a palavra dos potenciais porta-vozes da cena não seja soberana. Se há falas que valem por todos – e certamente há –, elas não são exclusivas deste ou daquele personagem laureado pelo sucesso comercial ou midiático, mas podem surgir a qualquer momento, em qualquer lugar: no diagnóstico autorizado do experiente BNegão, nas letras do jovem Aori ou nas reflexões contundentes do desconhecido Macarrão.

Há uma valorização das visões minoritárias, e é justamente a escolha de dois protagonistas iniciantes – Chapadão, habitante de Irajá, região de classe média da Zona Norte; e Funkero, nascido e criado no Jardim Catarina, na periferia de São Gonçalo –, que confere ao retrato seus momentos mais valiosos. Entre a destreza malemolente de Funkero e o desajeito menino de Chapadão, o filme encontra a pluralidade de um relato em que a composição das vozes desafia a hierarquia dramática tradicional: para utilizar a metáfora do teatro grego, os atores são os dois jovens *rappers*,

enquanto o coro é composto pelos outros personagens (entre eles, figuras já consagradas do *hip hop* carioca).

Diante do espectador, as formulações desses personagens terminam por adquirir o mesmo estatuto de autenticidade e força argumentativa de uma entrevista com Marcelo D2 ou BNegão – artistas altamente legitimados, seja pelo espetáculo midiático, seja pela crítica musical – ou de uma letra do MC Marechal, figura de liderança na cena local. Nesse gesto de abertura à multiplicidade, a montagem inverte a contagem existente na vida social. De forma implícita – mas ainda assim pungente –, há uma contestação das posições estabelecidas, a partir de um pressuposto que escapa ao das legitimidades já garantidas pelo sucesso comercial.

Entretanto, há um movimento central da montagem que vai de encontro à pluralidade conquistada pelo filme. Se o potencial de uma escolha como a da multiplicação das vozes seria justamente o de abrigar o dissenso na escritura do documentário, o que vemos em grande parte do filme é bem o contrário. Na caminhada diurna de Aori pelo bairro, o paralelo realizado pelo jovem músico entre a história gloriosa do samba na Lapa e a trajetória recente do *rap* naquelas mesmas ruas – em uma disputa que parece isenta de conflitos – é confirmado pela montagem, que justapõe os trabalhos de *grafitti* nas paredes a um mural que retrata uma típica roda de samba. A afabilidade dessa narrativa histórica – enunciada pelo personagem, mas assumida integralmente pela montagem – será o tom predominante em boa parte do filme.

A história contada por *L.A.P.A* é uma história amena e consensual, em que quase não há espaço para a manifestação do conflito entre perspectivas contraditórias. Mas se insistimos no “quase”, é justamente porque a contradição chega a se anunciar, como que a contrapelo da coerência proposta pela montagem. A presença em cena de Marcelo D2 traz uma perspectiva de adesão pragmática ao mercado da música que não é compartilhada por muitos dos outros sujeitos filmados – principalmente por seu ex-parceiro Black Alien, profundamente crítico ao sistema vigente. No entanto, ainda que as perspectivas conflitantes sejam anunciadas, o paralelismo dócil efetuado pela montagem esvazia o conflito, sufoca o dissenso que apenas se insinua. Ao espectador, não é demandado o trabalho da comparação ou o esforço do confronto.

Se é inegável que o retrato do *hip hop* carioca oferecido pelo filme é multifacetado, é preciso reconhecer que uma montagem que não diferencia as diferentes intervenções acaba por dissolver as diferenças. Ao contrário do que escreveu Bernardet sobre *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), a perspectiva historiográfica do filme não resiste à tentativa de “enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos” (BERNARDET, 2003: 227). O uso incessante da trilha sonora para efetuar a conexão entre diferentes depoimentos – talvez o principal “barbantino” de *L.A.P.A.* – também auxilia no trabalho de aparar as arestas e tornar o retrato mais liso e consensual.

A voz do outro?

A figura do depoimento é predominante na escritura de *L.A.P.A.*: em grande medida, trata-se de ouvir, isoladamente, os diferentes sujeitos – que falam a partir da própria vivência no *hip hop* carioca – e articular suas perspectivas por meio da montagem. Embora a situação de entrevista seja clara na forma como se constitui a *mise-en-scène* – no olhar dos sujeitos para o antecampo, na repetição de perguntas por parte dos entrevistados –, a montagem suprime a presença dos entrevistadores, e nos deixa ver e ouvir apenas a fala dos personagens. Se, por um lado, essa postura fílmica revela um interesse genuíno pelas visões de mundo do outro – não importa a *performance* dos entrevistadores, mas apenas aquilo que os sujeitos filmados têm a dizer –, por outro, ela se mostra bastante problemática.

A predominância da entrevista/depoimento nos remete a uma discussão ainda pungente para o documentário brasileiro contemporâneo, iniciada com a publicação do texto “A entrevista”, na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003). No ensaio, o autor lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, a entrevista havia se tornado uma espécie de “piloto automático” no documentário brasileiro: fosse um sem-teto ou um sociólogo o entrevistado, o dispositivo cênico-espacial não se alterava. Entre as consequências negativas desse procedimento, o autor apontava principalmente a predominância da dimensão verbal – que reduz o campo de observação do documentarista – e a passagem para

o segundo plano das relações entre as pessoas de que se trata o filme (dificilmente se documenta as interações entre os diferentes sujeitos).

Embora o diagnóstico de Bernardet clame por uma revisão diante dos movimentos mais recentes do cinema brasileiro, suas críticas se tornam bastante apropriadas para a análise de um filme como *L.A.P.A.* Em muitas das entrevistas do filme, a *mise-en-scène* é praticamente a mesma: quase sempre, o entrevistado é apanhado em plano médio, sentado, falando de frente para a equipe, que ocupa o antecampo e permanece invisível na cena. Os espaços onde se filma são, frequentemente, espaços fechados, que reforçam o predomínio do aspecto verbal, ao centralizar a ocupação do quadro e reduzir a profundidade de campo.

Para além de um problema estético – o comodismo da entrevista desconsidera outras múltiplas possibilidades de dramaturgia –, há um dilema político fundamental nessa escolha. Se é inegável que, contemporaneamente, o cinema documentário brasileiro perdeu a ilusão de que era possível tomar o lugar do outro e falar em seu nome – a partir de uma voz que lhe fosse exterior – é preciso avaliar em que medida essa escuta do outro não termina por cristalizar – ou por deixar intactos – os lugares destinados aos sujeitos filmados na partilha do sensível cotidiana. Como aponta Cezar Migliorin, em seu comentário acerca do livro de Bernardet, a palavra do excluído (esse termo tão repudiado por nosso vocabulário político) está sempre presente no espetáculo televisivo – do jornalismo às telenovelas – mas ela faz parte de uma construção narrativa em que os lugares são fixos e previamente definidos. Em termos mais propriamente políticos, “a voz que não afeta a organização dos espaços e dos ritmos, do que é dado a sentir e dizer, não passa de um burburinho com o qual nos habituamos” (MIGLIORIN, 2010b: 1). Em grande medida, é isso o que termina por acontecer em *L.A.P.A.*: como o dispositivo espacial da *mise-en-scène* permanece inalterado em grande parte do filme, e como a montagem parece amontoar os diferentes depoimentos, o filme acaba por nos oferecer falas relativamente previsíveis, que perdem grande parte do potencial de desestabilizar o olhar e a escuta do espectador diante daquele universo.

No entanto, embora o apontamento dos dilemas do filme seja necessário, é preciso também observar com mais detalhe as especificidades presentes nos encontros filmados. Em alguns

momentos do filme, não é apenas a perspectiva dos *rappers* que é valorizada, mas também suas entonações próprias, seu léxico peculiar, seus jeitos de corpo. Essa dialética entre o sentido e a materialidade das falas permanece como uma das grandes forças expressivas do filme e, ao mesmo tempo, como uma das figuras políticas mais interessantes produzidas por *L.A.P.A.*

É o que se manifesta na longa sequência filmada na Tradicional Batalha do Real, evento responsável por reunir novamente os amantes do *rap* na Lapa, após o fim da festa *Zoeira*. Embora as apresentações musicais – mormente as dos próprios personagens – sejam figuradas em vários momentos do filme, na maior parte das vezes essas imagens ganham um caráter ilustrativo, funcional: quase sempre, são pequenos trechos de uma apresentação, sem força expressiva, que acabam por adquirir um papel apenas de introdução ou de complemento das entrevistas.

Não é o que acontece com as imagens da Batalha do Real. Após um pequeno conjunto de planos gerais que esquadrinham o espaço da batalha e apresentam uma plateia atenta, tem início um longo plano-sequência, que figura um duelo entre os MCs Sheep, Kelson e Gil. O enquadramento parte de uma posição rente aos corpos dos *rappers* que ocupam o exíguo palco da batalha, mas varia intensamente, acompanhando o desenrolar das rimas: são inúmeros os *travellings* laterais, os reenquadramentos, as entradas e saídas de campo. Enquanto ouvimos o *beat* do DJ Soneca e apreciamos a destreza e o *flow* das rimas improvisadas, nosso olhar se movimenta por várias porções do espaço cênico: ora nos concentramos na convivência – simultaneamente festiva e tensa – entre os MCs que batalham, ora acompanhamos atentamente as reações exaltadas da plateia aos momentos mais inspirados da disputa. Nessa outra modalidade de encontro, caracterizada pela complexidade dos elementos da cena e pela duração estendida do plano-sequência, o filme oferece ao espectador uma outra temporalidade: não se trata mais de um relato sobre um passado histórico, mas da exibição de um presente vivo e pulsante, marcado pela imprevisibilidade radical da experiência da batalha.

Ao acompanharmos, de forma ininterrupta, as batalhas e as reações da plateia, corremos o bom risco de sermos surpreendidos por uma palavra imprevista, que tem o poder

de redistribuir os elementos da cena e de reorganizar toda a experiência figurada no plano. E ainda que o conteúdo das rimas não seja explicitamente político, essa outra temporalidade construída pelo filme desestabiliza qualquer roteiro possível, e nos coloca em contato com personagens que experimentam – materialmente – seu lugar na esfera pública, e não apenas se encaixam nas posições estabelecidas.

Em termos políticos, o que está em jogo nesse outro movimento do filme não é apenas a afirmação de uma identidade ou a formulação de um discurso de resistência pelos personagens: trata-se de descortinar para o espectador todo um mundo sensível – composto por vocabulários, posturas corporais, ritmos e formas de ocupação do espaço e do tempo –, que se afirma a cada nova aparição dos sujeitos e contamina a *mise-en-scène*. Ao revelar (e produzir) formas dissonantes de experiência sensível – forjando, no mesmo movimento, outras maneiras de dar sentido a essas experiências –, o filme não apenas acrescenta novos olhares ou interpretações sobre o mundo, mas desestabiliza as maneiras de ver, de ouvir e de sentir disponíveis nele.

A desidentificação como potência

Em um dos desvios do filme em direção às periferias do Rio de Janeiro, somos apresentados ao bairro onde nasceu um dos protagonistas de *L.A.P.A.* A sequência no Jardim Catarina, no município de São Gonçalo, começa com uma imagem de um grupo de crianças dançando em uma esquina: enquanto ouvimos – em som extradiegético – uma batida de *funk* produzida de forma inteiramente vocal, o enquadramento se dirige a um grupo de quatro meninos negros, descalços, que realizam animadamente alguns movimentos típicos do gênero musical. A percussão vocal continua na trilha sonora e, enquanto vemos uma sequência de planos curtos das ruas da região – placas de sinalização com o nome do bairro, uma obra do Governo do Estado, um grupo de jovens jogando futebol, uma pichação em homenagem ao *funk* –, passamos a ouvir também uma voz que canta, acompanhando o ritmo: “Tu tá ligado, Catarina é moradia/Mas é bolado, tipo de periferia/O bagulho é sinistro, a situação é precária/Mas sem neurose nenhuma, parceiro, essa daqui que é a minha área”.

6. *Beatboxing*, *beat box*, ou *beatbox* são os nomes pelos quais é conhecido esse estilo de percussão vocal, característico da cultura *hip hop*.

Quando o *beatboxing*⁶ da trilha sonora muda de ritmo, e passa a reproduzir baterias típicas do *rap*, somos apresentados ao dono da voz que ouvíamos desde o início da sequência: trata-se de Funkero, MC vestido com camiseta larga, boné vermelho e cordão no pescoço. Em uma *performance* no meio da rua (abrigada por um plano em que entrevemos uma extensa porção do espaço do Jardim Catarina nas bordas do quadro), acompanhado por outro rapaz – que continua a produzir as batidas com a própria voz –, ele agora improvisa uma letra sobre seu cotidiano no bairro: canta o gosto pelas ruas de terra, pela convivência com os parceiros. Articulando música e imagens em poucos planos, de maneira bastante sintética, o filme materializa o projeto estético do jovem músico: transitar entre o *funk* e o *rap*, experimentando o potencial dos empréstimos mútuos e da circulação entre as características dos dois estilos.

Na sequência seguinte, a câmera passeia pelos cômodos da casa de Funkero, enquanto ouvimos seu relato sobre os inícios de sua peculiar trajetória no *hip hop*: desde muito novo, ele gostava de escrever, e fazia poesia muito antes de pensar em cantar. Pouco depois, apanhado em plano médio, sentado em um sofá e tendo a seu lado uma estante (repleta, ao mesmo tempo, de livros em seu interior e de pichações em sua lateral), o rapaz continua sua história:

Gosto muito de Monteiro Lobato, cara. Se eu não tivesse lido *Reinações de Narizinho*, acho que eu não fazia *rap* não. Na moral, tá ligado? Sacou? É muito mais do que minha vivência, cara, te digo isso na real. Nego fala “ah, pá, mas tu foi preso, pá, ficou no crime, por isso tu faz”... Não, mano, acho que a maior vontade que eu tenho de fazer *rap* hoje foi pela minha imaginação, e o que me deu imaginação foi a literatura, cara. Tipo... Eu costumo dizer que quem me salvou foram os livros, não foi o *rap*.

Nessa pequena sequência, ao colocar em cena a *performance* e as reflexões contundentes de Funkero e ao justapor elementos díspares na *mise-en-scène* (a estante pichada e repleta de livros, o *funk* e o *rap* que se misturam na trilha sonora), o filme produz uma potente reconfiguração dos lugares e das identidades existentes no universo do *hip hop*: onde se espera que haja uma separação clara e radical entre os gêneros musicais – divisão que já foi o motor de muitos conflitos ao longo dos anos, como apontam os estudos de Micael Herschmann (2000) e Juarez Dayrell (2005) –, o filme os faz conviver; onde a narrativa

predominante nos diz que a experiência de vida na periferia é a matéria primordial – senão exclusiva – das canções, um personagem ousa convocar um mestre da literatura nacional como fonte de inspiração, colocando em contato – e em fricção – dois universos sensíveis radicalmente distintos e quase sempre isolados. Nesse embaralhamento de referências e nessas reivindicações escandalosas, *L.A.P.A* engendra um movimento poderoso de desidentificação e de subjetivação política. No dizer de Rancière,

Uma subjetivação política torna a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parcela. Ela desfaz e recompõe as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse fazer e as que são requeridas para outro (RANCIÈRE, 1996: 51-52).

Nos planos que figuram o itinerário incomum da vida de Funkero, o filme enseja um redesenho do campo comum da experiência, e impõe outros recortes possíveis das relações entre as maneiras de ser e de fazer comuns: bem ali, numa casa simples, localizada em um bairro periférico, encontramos um personagem que desafia os esquadrinhamentos identitários – sejam os operados pela ordem policial, que circunscreve os destinos possíveis para os jovens de periferia, sejam aqueles efetuados pelas narrativas hegemônicas do próprio mundo do *hip hop*, que também definem trajetórias consensuais – e ousa realizar um movimento intenso (e consciente) de desidentificação.

Políticas da singularidade qualquer

Por mais que a potência política de *L.A.P.A* se manifeste aqui e ali – de maneira fragmentada, dispersa, intermitente – e que haja não uma, mas várias figuras políticas em jogo, é preciso notar a especificidade radical de um dos movimentos do filme. É, sobretudo, nos momentos em que a *auto-mise-en-scène* dos sujeitos filmados força as bordas do quadro a se abrir para o inesperado da interação que o filme acaba por constituir uma experiência singular de contato com o universo do outro – inaugurando, simultaneamente, uma nova e decisiva figura política.

Perto do final do filme, o retrato ameno de *L.A.P.A* parece chegar a uma conclusão bastante pragmática e relativamente

previsível sobre o cenário do *hip hop* carioca, baseada nas trajetórias dos dois personagens centrais do relato: numa cena em que Funkero e Chapadão aparecem juntos, conversando, ficamos sabendo que, enquanto o primeiro se mudou para a Lapa e agora consegue “viver de cachês”, o segundo teve de deixar momentaneamente de lado o sonho da carreira de MC e arranjar um emprego numa empresa de eletricidade para ajudar a família. O fecho da narrativa parece completo, o retrato parece ter atingido a amplitude necessária. No entanto, o filme esboça ainda um último movimento, que pareceria desnecessário do ponto de vista da narrativa construída até então, mas que descobre uma nova possibilidade política ao mesmo tempo em que inaugura uma experiência estética singular para o espectador.

Numa sequência no interior de uma sala no *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Ilha do Governador, Chapadão reflete sobre sua situação atual, dividida entre o trabalho cotidiano como eletricista e os poucos momentos em que ainda é possível se dedicar ao *rap*; entre a carteira assinada da firma – que lhe garante o sustento e o aprendizado de uma profissão convencional – e a condição de *freelancer* ocasional da carreira de MC. Enquanto escutamos sua reflexão, que equilibra resiliência e esperança, acompanhamos a encenação de seu percurso cotidiano, marcado por seus novos movimentos entre as escadas de serviço e os fios elétricos.

Mas aquilo que pareceria uma simples constatação desapaixonada das dificuldades de sobrevivência no *rap* vai ganhando novos contornos, até que, de maneira abrupta, após um corte, a sequência muda completamente de tom. Sobre uma base musical precariamente tocada a partir do celular de seu parceiro (de carteira assinada e de rima) Big James, Chapadão começa a improvisar uma letra sobre seu cotidiano profissional: apresenta os companheiros, descreve o trabalho diário, reflete sobre sua condição de eletricista MC, MC eletricista. À medida que surgem novas rimas e aumenta a intensidade do plano-sequência – a bateria do aparelho prestes a acabar, os movimentos do personagem que conduzem o enquadramento –, vemos surgir com força na tela uma experiência sensível radicalmente singular: no ritmo intenso da improvisação, a figura do menino tímido que tem de abandonar a carreira para trabalhar, inicialmente esboçada, adquire uma complexa multiplicidade de nuances.

O espaço filmado, antes uma espécie de ambiente sem graça e hostil para o talento do jovem músico, subitamente passa a conter uma riqueza impressionante de detalhes: cada lâmpada branca, cada fio quebrado e cada demanda do supervisor tornam-se material estético. No rosto de João/Chapadão, precipitam-se simultaneamente a alegria difícil diante da rotina maçante, a maturidade recém-adquirida frente às adversidades da vida e uma destreza de *performer* experiente e virtuoso. Abrigado em seu uniforme de eletricitista, em seu domínio da cena documentária e em sua desenvoltura de rimador, o *hip hop* parece encontrar sua expressão mais viva e potente. Ali, no lugar mais despropositado e nas condições mais precárias, justamente ali, onde não esperávamos, a matéria poética surge sem aviso, sem definição prévia e sem rótulo possível: encarna-se no corpo e impregna o filme.

A figura política surgida desse encontro improvável não é outra senão a da singularidade qualquer, irreduzível à forma mesma da identidade, como escreveu Giorgio Agamben (1993). Diante dos predicados definidores do sujeito, o filme oferece uma multiplicidade de faces a habitar o mesmo rosto juvenil; diante da palavra previsível e facilmente apropriável pelas narrativas hegemônicas, a “pura morada na linguagem” (AGAMBEN, 1993: 59) de uma fala que se reinventa enquanto se constitui; diante dos recortes estabelecidos dos lugares e das funções, uma pluralidade de possíveis que inaugura uma experiência singular para o espectador. Num plano inteiramente aberto à imprevisibilidade da improvisação, reencontramos as reflexões de Comolli: “no cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre-dois que é transporte de um no outro: projeção” (COMOLLI, 2008: 96). Entre o filme e nós, entre a *mise-en-scène* documentária e o espectador, o mundo e seu sentido oscilam, vacilam, acontecem.

Em uma encenação fabricada em conjunto, que produz a reinvenção provisória de um espaço e de uma temporalidade que pareciam definitivamente cerceados pela circunscrição violenta de uma vida, encontramos a inauguração da política como acidente, como exceção às regras habituais, como um breve (mas não, por isso, menos potente) *lampejo*, para retomar as palavras

de Georges Didi-Huberman: “Lampejo para fazer livremente *aparecerem palavras* quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 130).

É só então que compreendemos que é nesses pequenos lampejos, nesses breves momentos que desestabilizam o lugar do espectador e inauguram diferentes figuras estéticas e políticas, que um documentário como *L.A.P.A* pode abrigar uma potência capaz de reinventar – material e simbolicamente – os recortes hegemônicos dos espaços e dos tempos comuns, neste nosso presente tão contraditório. Onde e quando as palavras e os corpos parecem circunscritos de uma vez por todas em uma previsibilidade inescapável, torna-se possível imaginar, por força do filme, um outro devir do mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BADIOU, Alain. *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. *Pacific: o navio, a dobra do filme*. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 7, n. 2, p. 56-69, jul./ago. 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Film/politique (2): L'Aveu: 15 propositions*. *Cahiers du Cinéma*, n. 224, p. 48-51, oct. 1970.
- _____. *Sob o risco do real. Cinema contra o espetáculo*. Catálogo do *forumdoc. bh.2001 – 5º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.
- _____. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____. *Corps et cadres: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, 2012.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESPINOSA, Julio García. *Cine y revolución*. In: DELLA VOLPE, Galvano *et al.* *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

- MARTIN, Adrian. *Ultimatum: an introduction to the work of Nicole Brenez. Screening The Past*, n. 2, 1997.
- MARTINS, Andréa França. *Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- MIGLIORIN, Cezar. Documentário brasileiro recente e a política das imagens. In: _____ (org.). *Ensaaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010a.
- _____. A voz do outro e do mesmo. In: NETO, Simplício (org.). *Cineastas e Imagens do Povo*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2010b. Disponível em: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_008_textos.html. Acesso em 5 de janeiro de 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.
- _____. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique éditions, 2011.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ROSENBAUM, Jonathan. *Movies as politics*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SOVIK, Liv. O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. *Caderno CRH*, Salvador, n. 33, p. 247-255, jul./dez. 2000.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Data do recebimento:
08 de outubro de 2012

Data da aceitação:
18 de janeiro de 2013