

A cidade e o hip-hop no cinema periférico¹

Gustavo Souza²

Resumo: A produção de documentários em oficinas e projetos de audiovisual, voltados para comunidades pobres urbanas, apresenta uma significativa diversidade temática e de narrativas. Discussão sobre o uso de elementos da cultura hip-hop, especialmente o rap, a música do movimento, para debater questões do cotidiano periférico. Observação de como se dá tal apropriação e seus efeitos para a construção de estratégias representacionais em que a cidade também passa a ser um importante agente e interlocutor.

Palavras-chave: documentário; cidade; hip-hop

Resumé: La réalisation de documentaires dans des ateliers et projets audiovisuels, destinés aux communautés urbaines moins favorisées, présente une diversité significative au niveau de la thématique et des narratives. Discussion sur l'usage d'éléments de la culture hip-hop, le rap plus particulièrement, la musique du mouvement, afin de débattre des questions du quotidien des banlieues. Observation sur comment se fait cette appropriation et ses effets sur la construction de stratégies de représentation dans lesquelles la ville est aussi un acteur et un interlocuteur important.

Mots clefs: documentaire; ville; hip hop

Em sua relação com a cidade, o cinema, desde suas primeiras experimentações, estabeleceu diferentes formas de veicular imagens que nos remetem a espaços urbanos que, em diferentes formatos e dimensões, atuaram como elementos-chave para o desenrolar da história que se pretendia contar. O cenário urbano possibilitou incontáveis formatos narrativos e representacionais ao cinema, que se apropriou de suas situações, contextos, histórias, personagens. Não convém aqui um retrospecto dessas várias possibilidades, pois isso nos conduziria a uma digressão pouco produtiva neste momento. Diante da amplitude de materialização das questões acima, nosso olhar recai sobre o cinema realizado em projetos sociais e oficinas voltadas para moradores da periferia dos grandes centros urbanos brasileiros, em que esta “tendência” também é perceptível. A cidade se configura não apenas como locação, mas também como um espaço que delega um sentido para a narrativa fílmica. Tal aspecto torna-se bastante presente nos filmes que enfocam a questão do movimento hip-hop, fenômeno sócio-cultural tipicamente urbano e periférico. Em diversos deles, podemos perceber a importância que o grafite, o break e a

¹ Trabalho apresentado no XII Encontro da Sociedade de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), em outubro de 2008, em Brasília.

² Doutorando em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Mestre em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ).

música composta por diversos grupos representam para as comunidades realizadoras. Nota-se uma simbiose entre os elementos artísticos – audiovisual, dança, música, artes visuais – em sua relação com o espaço urbano, com a cidade.

Perceber esta questão implica necessariamente observar como o movimento hip-hop constrói e apresenta seus elementos urbanos vinculados ao contexto social da atualidade, e posteriormente, como que o cinema realizado nessas comunidades se apropria de tais elementos para construir estratégias narrativas e representacionais. O contexto urbano das grandes cidades brasileiras e de outras localizadas fora do território nacional, mas que permanecem inseridas na classificação de terceiro mundo, é constituído por uma série de afluentes que deságua em um antigo e conhecido problema: a deficiente infra-estrutura urbana. Quanto maior a densidade territorial das cidades, maior é a constelação de implicações negativas acerca das condições de sobrevivência desses centros. Esse aspecto inevitavelmente remete a um frágil e limitador exercício da cidadania, perceptível no descompasso do acesso aos direitos do cidadão, como veremos adiante nos filmes que integram o *corpus* deste trabalho.

Para nos ajudar a debater esta questão, recorreremos a três filmes realizados pelas Oficinas Kinoforum entre 2002 e 2004. O primeiro deles, *Não é o que é* (2004), tem como propósito inicial dar uma “resposta” aos meios de comunicação de massa, devido à recorrente associação entre violência e periferia, como se fossem duas instâncias indissociáveis. Os “personagens” do documentário são moradores do Jardim São Luis, na Zona Sul paulistana, que se queixam das imagens reducionistas sobre os bairros periféricos, apresentados sempre como o espaço essencial das ações e conseqüências da violência urbana. Se, de um lado, há a reclamação dessa postura engessada dos *mass media*, há também o reconhecimento por parte de alguns moradores do Jardim São Luis de que “a televisão mostra o que é”, como afirma um morador que se diz fã do programa vespertino Cidade Alerta, cujo foco é o cotidiano violento dos grandes centros urbanos, especialmente o da cidade de São Paulo. Já *Cidade Tiradentes: é assim que é* (2002) mostra o cotidiano da periferia, com o intuito de reforçar que na Cidade Tiradentes não há apenas violência, mas também o futebol, a conversa no bar, a brincadeira de crianças na rua e as atividades artísticas (capoeira, dança, grafite). A partir de imagens de arquivo de negros escravizados no Brasil e de imagens do presente – tanto de moradores negros da periferia como as que aparecem na revista Raça –, *Defina-se* (2002) pretende discutir até que ponto as mudanças do período escravocrata aos atuais foi realmente significativa para o negro. Com trilha sonora do rap, o documentário recorre à ironia não apenas para debater a questão a que se propõe, como também para borrar o estatuto de documentário como um espaço legítimo da verdade.

Cinema de periferia

Antes de nos deter sobre os filmes, é necessário esclarecer o que são e como funcionam as oficinas de produção audiovisual apontadas na introdução deste trabalho, uma vez que seu foco recai sobre os documentários realizados por elas. As informações apresentadas aqui condensam de maneira genérica os processos metodológicos de três projetos. São eles: *Oficinas Kinoforum* (SP), *Cinema nosso* (RJ) e *Filmagens Periféricas* (SP).

Cada uma delas apresenta especificidades em relação ao processo de produção e execução, mas, de maneira geral, as oficinas funcionam da seguinte forma: as inscrições para novas turmas são abertas a cada início de semestre. Os alunos devem ser da comunidade onde a oficina está instalada ou de uma região próxima. A faixa etária do aluno varia em média de 14 a 26 anos. Eles passam por um processo de seleção que pode ser feito por entrevistas ou pelo preenchimento de um questionário. Nas oficinas consultadas, não é exigida experiência prévia com audiovisual. Geralmente são divididas em dois módulos: um em que o aluno entra em contato com as várias possibilidades técnicas e estéticas do cinema e outro em que ele escolhe o setor com o qual mais tenha afinidade (roteiro, produção, captação de imagem etc.). A quantidade de horas/aula e de filmes produzidos no término de cada oficina é bastante variável, mas os objetivos são próximos: aproximar a população do cinema como forma de expressão popular; incentivar a produção de filmes em formato digital, devido ao baixo custo da realização; estimular o crescimento e o interesse dessas comunidades no que se refere à produção cultural e cinematográfica como um todo, revelando novos olhares e integrando uma rede de produção de cultura, cuja visibilidade acontece a partir da exibição da produção nas próprias comunidades, nos festivais de cinema e da exibição dos filmes na televisão (nos canais das TV's por assinatura, em sua grande maioria).

Vê-se o cinema realizado pela periferia em ascensão, aspecto que não se pode mais negligenciar não apenas por conta dos dados quantitativos (aumento do número de oficinas, alunos e profissionais envolvidos), mas também pela preocupação crescente em solidificar o contato com o cinema em seus diversos âmbitos – teóricos e práticos –, para que os alunos não saibam apenas manusear uma câmera, mas, acima de tudo, tenham um conhecimento sobre narrativas, formatos e, em especial, linguagem cinematográfica. Essa perspectiva tem reflexo direto na produção do cinema realizado pela periferia, cujo raio de circulação se expande cada vez para além dos subúrbios, conquistando reconhecimento e visibilidade em festivais de cinema ou exibições da produção em canais de TV.

A opção pelo documentário se dá, inicialmente, pela numerosa produção deste formato audiovisual, visto que boa parte do que se produz nestas oficinas são documentários. Segundo Christian Saghaard (Kinoforum) e Débora Herzenhunt (Cinema Nosso), a preferência pelo documentário se dá pelo baixo custo de produção, uma vez que cenários e figurinos, por exemplo, podem ficar de fora; além disso, os alunos preferem o documentário por este gênero "retratar" de forma direta a mensagem que querem passar. Muito embora seja reforçado, durante as aulas, que as fronteiras entre ficção e documentário estão sujeitas a diferentes interpretações, e que o mais importante é a maneira de

representar uma realidade. Em outros termos, aquilo que Nichols (2005) chama de “voz do documentário”, que não se limita a por em evidência as vozes que o filme observa ou recruta, mas vai além ao criar seu ponto de vista histórico e social a partir da interação de diversos códigos de um filme, ou seja, a sua própria voz (cf. Nichols, 2005, p.63).

Outra questão importante é que não se pode mais negligenciar esses novos sujeitos do discurso. Eles nos fazem perceber que a periferia pode assumir um sentido simbólico, ou seja, seria o distanciamento em relação à produção e ao consumo de bens simbólicos legitimados, fazendo-nos ver a periferia como local de produção de seu próprio cânone cultural (Prysthon, 1999). No entanto, é importante frisar que, no cinema, o periférico como produtor do seu cânone local encontra-se ainda numa fase embrionária quando comparada ao que ocorre na música, especialmente com o rap, em que esses novos produtores culturais elaboram suas próprias matrizes culturais, expandindo seu raio de circulação para além da periferia, o que lhes garante, de certa forma, visibilidade.

Rap e hip-hop: possibilidades narrativas e de representação

Anteriormente ressaltamos que o documentário ocupa uma posição de destaque nas oficinas de produção de audiovisual voltadas para o jovem pobre. Alguns motivos nos ajudam a compreender este aspecto: a facilidade e a viabilidade da produção e as estratégias enunciativas que o documentário permite, por ser uma possibilidade para retratar do mundo histórico. Outra razão pode também explicar essa preferência: vivemos num país onde a televisão tem um papel crucial para a (des)educação visual dos seus telespectadores, uma vez que o aparelho de TV está presente em quase 100% dos lares brasileiros. Isso nos autoriza a afirmar que o público brasileiro está acostumado com recursos e linguagens utilizados pelas emissoras, especialmente os canais abertos (aos quais os setores menos abastados têm acesso diretamente), em que a exibição de documentários quase inexiste. Diante deste aspecto, o documentário pode se apresentar como uma nova possibilidade audiovisual para quem até então está acostumado apenas com o formato televisivo.

Uma outra questão que se apresenta está ligada à imagem da periferia e do periférico construída pelos meios de comunicação e pelo cinema da “retomada”. Sabemos que filmes de notável repercussão, como *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), apresentam modelos de representação que provocaram uma cisão entre críticos e acadêmicos. Não convém aqui um detalhamento desta discussão. Dos filmes selecionados por este trabalho, *Não é o que é* pode nos ajudar inicialmente a debater tal questão, visto que instiga o debate sobre as imagens constantemente veiculadas na mídia hegemônica sobre a periferia. Quase todos os depoimentos convergem para um denominador comum: a recorrência de imagens reducionistas, que não dão conta da complexidade do local, tomando o subúrbio como um corpo homogêneo em que prevalece o tráfico de drogas e a violência.

Filmes como *Não é o que é* apostam em estratégias discursivas e representacionais que enfatizam uma imagem que apresente uma outra possibilidade de sociabilidade nas comunidades pobres, ou seja, algo que não se restrinja a temáticas bastante exploradas como o tráfico de drogas ou a violência urbana. A sequência de abertura do documentário mostra um morador do Jardim São Luis, Zona do Sul da cidade de São Paulo apresentando seu pomar para as câmeras, uma imagem quase rural, em meio a centenas de casas e prédios avistados ao longe. Já *Cidade Tiradentes: assim que é* recorre à música do movimento hip-hop para “narrar” o filme. Não há depoimentos, como em *Não é o que é*, mas imagens de crianças que cantam na abertura e no final do filme o trecho: “Vê se não esquece, Cidade Tiradentes é Zona Leste!”

Vê-se que os filmes citados apresentam-se como uma alternativa ao modelo vigente reforçado pelos meios de comunicação de massa, pois apresentam outras imagens de favelas e subúrbios que, em muitos casos, não costumam circular na mídia ou no cinema “hegemônico” com muita frequência. São elas: 1) os pobres são capazes de conviver no espaço urbano, ou seja, a favela não precisa ser necessariamente seu único espaço de convivência; 2) a favela não é apenas um lugar de violência e pobreza, mas pode ser também um local de produção, diversidade e criatividade, e não somente artística ou esportiva, mas também política e econômica, tornando-a uma área que merece ser vista como integrante da cidade, e não um universo paralelo; 3) nos setores mais abastados, o envolvimento com a arte é visto como uma possibilidade para o desenvolvimento humano e para o estímulo de talentos até então desconhecidos. Já nas classes mais pobres a arte é vista como salvacionista, como uma forma de se refutar o caminho do crime.

Sobre este último aspecto, vale frisar a presença do movimento hip-hop e seus elementos nos três filmes escolhidos por este trabalho. A música, neste caso, não funciona como mero adorno auditivo, mas ajuda a mostrar ao espectador uma parte da cidade que está em foco. Se pensamos, com Machado (1989), que a cidade cinematográfica escolhe alguns elementos e abandona outros no seu processo de construção imagética, filmes como *Não é o que é*, *Cidade Tiradentes: assim que é* e *Defina-se* evidenciam o cotidiano de uma São Paulo bem distante dos monumentos que figuram nos cartões postais, mas, acima de tudo, reforçam uma outra imagem dos próprios locais em questão. A opção é uma aposta no cotidiano, seja da conversa no bar (*Cidade Tiradentes: assim que é*) à entrevista com o morador que vive de catar papel (*Defina-se*). Quem ajuda a contar sobre tais localidades são raps cujas letras falam do contexto social, econômico e cultural dos bairros periféricos.

Em *Cidade Tiradentes: assim que é*, o bairro é um espaço de integração e sociabilidade para os moradores de comunidades pobres. No entanto, tal integração não garante por si só o acesso aos direitos a que o cidadão tem direito, ou simplesmente, a cidadania. *Defina-se*, documentário das Oficinas Kinoforum, recorre à música do movimento hip-hop para mostrar que, mesmo com a abolição da escravatura, a situação atual do negro não mudou significativamente. Por conta disso, a letra da música ressalta a importância do hip-hop como uma alternativa ao abandono estatal. A “cidade” que se vê no

filme, inicialmente, é igual a muitas periferias espalhadas pelo país, já que um plano geral em que se vê uma infinidade de casas construídas precariamente pontua o filme. Imagens de arquivos de negros do período colonial se alternam a imagens de moradores do local, conduzindo à narrativa ao fato de que passado e presente estão próximos e que a tortura física de ontem dá lugar a ausência ao exercício da cidadania hoje. Justamente por estarem inseridas em um contexto de miséria, violência e poucas oportunidades, as camadas menos abastadas procurarão alternativas de sobrevivência, seja seguindo as regras institucionais (trabalhos convencionais ou legalizados, atividades esportivas ou artísticas) ou o contrário (crime, tráfico de drogas). O movimento hip-hop, além de música, executa trabalhos sociais numa tentativa de “costurar” as arestas deixadas pelo Estado. Dessa forma, muitos desses jovens, por ocuparem uma posição desprivilegiada na hierarquia que rege o sistema social brasileiro, abraçam as ideias e as atividades culturais em busca de melhores perspectivas de vida e como uma forma de, enfim, exercer a cidadania.

A cidade do cinema de periferia

Esses três documentários apresentam uma porta de entrada para o debate que, como ressaltado anteriormente, busca perceber também como a cidade é incorporada por eles e que sentidos são apreendidos daí. Ao abordar um tema como a “cidade”, torna-se inevitável também propor um encaminhamento. Nesta direção, os filmes escolhidos nos sugerem perceber o papel e a importância que o espaço periférico ocupam nesses documentários, chamando a atenção para a segunda parte da expressão que compõe o objeto deste texto: cinema *de periferia*. Procura-se, assim, demarcar uma posição nesse amplo universo de conceitos e argumentos que compõem a produção bibliográfica sobre ele. Este aspecto já sinaliza que definir periferia, hoje, não é tarefa simples. A princípio, pode-se tomar o centro da cidade como referência e demarcar que os espaços geograficamente distantes dele recebam a denominação de periferia. Esta perspectiva é útil apenas para facilitar as conversas cotidianas, ou para tornar mais simples a compreensão de textos da mídia que recorrentemente tocam no assunto. Tal viés esbarra, contudo, em dualismos que deslocam para a periferia aquilo que o centro não quis, e, desta forma, o debate não se aprofunda. Os filmes selecionados por este texto abordam questões relacionadas diretamente à comunidade onde foram rodados, fornecendo, desta forma, o alicerce onde a discussão sobre uma possível definição de periferia se edificará.

Embora todos os documentários comentados tenham sido feitos em bairros periféricos da cidade de São Paulo, as sinopses anteriormente descritas revelam que há diferenças na composição e nos níveis de carências. Todos eles abordam a ausência do Estado como garantidor dos equipamentos básicos a que todo o cidadão, em tese, deve ter acesso. Se a questão da precariedade conecta esse grupo de filmes, um olhar mais apurado revela que as adversidades se materializam de forma diferente em cada localidade. Desta maneira, temas como habitação (*Defina-se*), urbanização (*Cidade Tiradentes: assim que é,*

Defina-se), segurança pública (*Não é o que é, Cidade Tiradentes: assim que é*), lazer (*Defina-se, Assim que é*), (sub)cidadania, refletida na vertente marcada pelo estigma e pelo preconceito (*Não é o que é, Cidade Tiradentes: assim que é, Defina-se*), além da classe social e do trabalho, que perpassam todos os filmes, compõem o conjunto de elementos para uma possível definição de periferia. Obviamente, há problemas recorrentes, mas o que os documentários relevam é que há demandas e expectativas que variam de acordo com a comunidade. O desenvolvimento de cada bairro é atravessado por políticas públicas e por lutas por direitos que transformam cada local, sugerindo, mais uma vez, que o *de periferia* está sempre no plural. Porém, a reflexão não se esgota ao concentrarmos o foco nessa “lista”. Mais do que fixar os parâmetros de análise para se definir periferia, um olhar mais atento para esses componentes esgarça a discussão, possibilitando o surgimento de linhagens conceituais antagônicas, convergentes ou intercambiáveis.

Cidade Tiradentes: assim que é, rodado na Cidade Tiradentes, bairro da zona leste paulistana, recorre à música do movimento hip-hop para “narrar” o filme. Temas como pobreza, violência e tráfico não deixam de constar nas letras, mas, ao mesmo tempo, as imagens dialogam de forma direta com as músicas, no sentido de reforçar outras possibilidades. Não há depoimentos, apenas música e imagens mostram a amplitude do lugar, como um plano geral no início do filme revela a dimensão do bairro, que, por sua vez, é mostrado por crianças, que não o apresentam no sentido tradicional, mas que estão por toda a parte, como uma espécie de guia num passeio pela Cidade Tiradentes em que se vê crianças brincando nas ruas, uma partida de futebol, dança afro, escola de samba. Mesmo em meio ao abandono dos setores públicos, *Cidade Tiradentes: assim que é* mostra que há produção cultural e outras sociabilidades não caracterizadas pela violência. É curiosa esta opção imagética do filme, porque ela cria um contraste com um depoimento em voz over que se ouve no início, em que se ressalta ser inevitável não entrar para o mundo do crime, mesmo sabendo de suas consequências nefastas. O filme parece atentar, desta forma, para um duplo aspecto: não esquece de mencionar a violência, mas também não deixa de ressaltar outras possibilidades de sociabilidade. Abrir espaço para imagens “positivas” e deixar o lado “negativo” apenas no recurso do áudio (a voz over) se revela uma estratégia narrativa que aproveita o espaço para mostrar imagens que não circulam com tanta frequência pelos meios de comunicação de massa: uma periferia para além da violência e do tráfico. Este segundo aspecto, portanto, fica apenas no plano da narração em voz over.

De todos os filmes selecionados por este trabalho *Não é o que é* é o único que não toca diretamente na questão a infra-estrutura do bairro (Jardim São Luiz, na zona sul de São Paulo), seja para alertar ou para pedir providências às autoridades responsáveis. Embora temas recorrentes a outros filmes, como lazer e moradia, não sejam o cerne do documentário, ele centra as atenções numa questão não menos importante e comum a todas periferias: o estigma que reforça esses espaços como sendo o das “classes perigosas”. Estigma esse reforçado com a ajuda dos meios de comunicação, como atestam vários moradores em seus depoimentos. Mesmo situado em região bastante urbana, o

Jardim São Luiz ainda conserva algumas características do passado, quando tudo era “apenas mato”, como lembra um morador, para abrir o filme num pomar em que se cultivam diversas frutas e hortaliças. Paradoxalmente, deste mesmo pomar se vê os centros empresariais e toda a confluência urbana em torno dele localizado apenas a 15 minutos dali. Como um produtor de imagens e imaginários, os meios de comunicação também “falam” a partir do momento em que a câmera focaliza diversas matérias de jornais que tratam da insegurança no lugar, assim como uma capa da revista *Veja* cujo tema é “o cerco da periferia”. A seguir, o morador que apresenta o seu pomar diz ser fã do programa vespertino *Cidade Alerta*, trata-se de uma oportunidade para saber o que acontece por perto, pois, segundo ele, a mídia mostra a realidade tal qual ela é. Depoimento que vai de encontro a outros que criticam a forma como os meios se apropriam dos espaços periféricos. Na sequência, jovens confeccionam vasos cuja matéria-prima são jornais e revistas enrolados em forma de canudo. Tanto as matérias de jornais, como a capa da revista *Veja* citada, servem, a partir de agora, de matéria-prima para a confecção de um vaso. Sendo assim, a forma como o documentário se relaciona com os imaginários cristalizados sobre a periferia não se limita apenas ao tom de desabafo e indignação, ela passa também pela ironia em relação a tal apropriação. A partir do momento em que um texto da mídia, que pode ser visto como um documento que atesta um fato histórico balizado pela chave de um discurso de autoridade, torna-se material para um vaso de artesanato, o documentário reduz e relação da mídia com a comunidade sem necessariamente recorrer a depoimentos em que este ponto de vista se materialize por meio de um discurso falado.

Em cada um dos documentários, vê-se que a carência é uma constante, mas a carência específica muda de região para região da cidade, tornando evidente, acima de tudo, uma heterogeneidade nas e das periferias. O reconhecimento deste caráter heterogêneo de periferias e favelas é ressaltado de forma explícita nos trabalhos de Marques (2005) e Telles (2001, 2006a, 2006b). Seguindo métodos diferentes, seja a partir dos dados do censo do ano de 2000 (Marques) ou das trajetórias pessoais de deslocamentos pela cidade (Telles), os autores apresentam como hipótese de trabalho o caráter diverso das periferias da cidade de São Paulo. Nos documentários citados, as múltiplas materializações da pobreza sinalizam para a releitura de sua composição no cenário urbano atual. Revela-se a necessidade de se trocar uma visão generalista, que informa, sem aprofundar o debate, por uma que aposta nas particularidades como um caminho para evitar as armadilhas das generalizações. Desse ponto de vista, é possível afirmar, seguindo as trilhas de Marques, que a pobreza existe, de fato, como categoria simbólica. Em vez de corroborar categorias genéricas, é mais acertado pensar em indivíduos e grupos sociais “em situações particulares de degeneração de direitos” (Telles, 2001, p. 51). Isso não implica, contudo, que os contrastes tenham desaparecido. Pelo contrário, os documentários em questão reforçam a materialidade deles tanto na articulação de depoimentos, quanto de imagens. Em *Não é o que é*, enquanto um depoente afirma que para a mídia a periferia é sinônimo de violência, as imagens remetem a um tom bucólico, quase interiorano do lugar, ao enquadrar um cavalo que se alimenta lentamente, o céu e planos cujo enquadramento

reserva metade para algumas casas e outra metade para o céu, sugerindo, desta forma, a tranquilidade do bairro, colocando-se na chave oposta de imagens violentas como exclusivas da periferia. No fim do documentário, pouco antes dos créditos subirem, ouve-se uma moda de viola caipira, que remete, mais uma vez, o tom bucólico do local.

Neste caso, a montagem articula falas e imagens de uma mesma localidade para provocar o choque de opiniões, promovendo, desta forma, o surgimento de diversos apontamentos para o debate. Ao mesmo tempo que apostam no contraste como uma estratégia narrativa, tais documentários sinalizam para a recusa de posturas fossilizadas, que vêem a exclusão como a explicação de todos os males. Essa característica torna-se latente entre as pessoas que estão ligadas ao movimento hip-hop. A relação que estabelecem com o bairro onde moram gera um senso de pertencimento pouco visto entre as tribos urbanas³, como também denota o respeito à manutenção dos vínculos afetivos construídos nesses espaços, como se pode notar nos filmes *Não é o que é* e *Cidade Tiradentes: assim é que é*. Em ambos, o rap que pontua os dois documentários extrapola a função de “trilha sonora” sonora para se fazer presente como personagem, ao reforçar, a partir das letras, o discurso representacional fílmico, que vai sempre no sentido de mostrar “o outro lado” que não é exibido nos grandes meios de comunicação de massa. Esse aspecto nos conduz à perspectiva de Martín-Barbero, quando considera o bairro como um agenciador de novas sociabilidades e como um espaço de legitimação de uma identidade cultural balizada na luta por melhores condições de vida. Ao se deter no caso de bairros situados em cidades latino-americanas, o pesquisador aponta que essa parte da cidade está além da conceituação de “dormitório”, e se confirma como um local de articulação política – não necessariamente vinculada a um partido político – cujo compromisso é com a gestão de novas relações sociais. “O bairro surge, então, como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidades e, em última análise, de *comunicação: entre parentes e entre vizinhos*”. (Martín-Barbero, 2001, p.286). Dessa forma, para rappers e b-boys, a “comunidade” se apresenta com um grau de importância maior do que a cidade, do que a nação. A urbe fragmentada, portanto, favorece o estabelecimento de um ideal e de uma imagem que confere identificação para um determinado grupo, atrelado a um local específico, em detrimento de outro, que esteja fora desse âmbito.

Dessa forma, o espaço urbano onde essa manifestação germina concede uma ancoragem para esses grupos, que passam a vivenciar uma sociabilidade também fragmentária ou, como observa Gomes (2002, p. 181), cai por terra o ideal de cidade harmônica, dissociada de diferenças e conflitos: “trata-se da própria negação do conceito anterior de cidade, unitária, coesa e hierarquizada

³ Quando nos referimos ao movimento hip-hop como uma “tribo urbana”, devemos perceber essa denominação para além da imagem de um grupo de pessoas reunidas em torno de uma atividade efêmera e temporal como, por exemplo, um show; mas sim como o agrupamento de pessoas com propósitos que estabelecem uma continuidade, tais como as atividades artístico-educacionais realizadas nas comunidades.

por funções classes ou usos, em benefício de uma noção de simples ajuntamento demográfico, a aglomeração”. Tal aspecto torna-se perceptível nos filmes *Não é o que é* e *Cidade Tiradentes: assim é que é*, em que se evidencia um “orgulho Zona Leste”. Não há a referência à cidade como um todo, muito menos ao país, mas à “quebrada” que dá repertório para rappers comporem suas músicas, que muitas vezes funcionam como uma voz, uma espécie de personagem dos documentários em questão.

Referências

- GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana. Ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MACHADO, Rubens. *São Paulo em movimento: A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Escola de Comunicação e Artes/USP, 1989. Dissertação de Mestrado.
- MARQUES, Eduardo. “Elementos conceituais da segregação, da pobreza urbana e da ação do Estado”. In: _____ & TORRES, Haroldo (orgs.) *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
- TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e cidadania*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. “Debates: a cidade como questão”. In: _____ & CABANES, Robert (orgs.). *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Humanitas, 2006a.
- _____. “Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade”. In: _____ & CABANES, Robert (orgs.). *Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios*. São Paulo: Humanitas, 2006b.