

### 3.

## Estéticas da Periferia: as imagens da favela no Cinema Novo e no Cinema da Retomada

Uma das marcas da cena artística, cultural e midiática brasileira contemporânea é a grande produção e proliferação de novelas, minisséries, documentários e ficções cinematográficas que abordam os territórios periféricos, os sujeitos excluídos socialmente e as culturas marginalizadas. A favela, o morro, o gueto, o subúrbio e o sertão ganham visibilidade nos meios de comunicação de massa como objeto de análise, fascínio e espetacularização. Programas televisivos como *Cidade dos Homens* (Rede Globo), *Antônia* (Rede Globo), *Central da Periferia* (Rede Globo), *Vidas Opostas* (Record) e *Duas Caras* (Rede Globo), entre outros produtos midiáticos, reafirmam clichês, estigmas e estereótipos que marcam estes territórios de miséria e exclusão social. No entanto, devido ao caráter heterogêneo e diversificado dos produtos midiáticos, os aspectos positivos, glamourizados, de pureza e ingenuidade também são apresentados nessas produções televisivas.

No campo cinematográfico não é diferente. Muitas imagens, discursos e narrativas sobre os territórios marginalizados e periféricos ganham destaque no cinema brasileiro contemporâneo. O denominado Cinema da Retomada não deixa de retratar em larga escala os sujeitos sociais, as culturas e territórios que vivem à margem de um centro de poder político, econômico, social e cultural no Brasil. A favela, o subúrbio e o sertão são tematizados em ficções cinematográficas como: *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996); *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998); *O Primeiro Dia* (Walter Salles, 1998); *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999); *O Invasor* (Beto Brant, 2001); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002); *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2004); *Antônia* (Tata Amaral, 2006); *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), e outros filmes que, se fossem citados, constituiriam uma listagem imensa.

Até nas produções cinematográficas internacionais as favelas do Brasil ganham destaque e visibilidade. No filme *O Incrível Hulk* (Louis Leterrier, 2008), o personagem principal da história, o Dr. Bruce Banner (cientista que se transforma no super-herói Hulk),

esconde-se dos seus inimigos na favela da “Rocinha<sup>1</sup>” no Rio de Janeiro. Em uma das cenas iniciais, a câmera sobrevoa o morro da Rocinha, ganham destaques os barracos que constroem um retrato da marginalidade e da exclusão dos moradores dessa comunidade carioca<sup>2</sup>. Outra cena interessante é a perseguição dos militares americanos ao Dr. Benner dentro da favela: moradores, barracos, terraços, becos e vielas facilitam a fuga do cientista, já adaptado ao território irregular do morro, e confundem os soldados americanos, não acostumados à geografia irregular e labiríntica do local. Este interesse midiático internacional pelas favelas cariocas não é um fenômeno recente. Segundo Ivana Bentes um momento extracinematográfico importante na construção desse novo imaginário sobre a periferia é a vinda do cantor Michael Jackson ao Brasil. Em 1998, Michael Jackson decide filmar o seu novo videoclipe num morro do Rio de Janeiro, colocando os moradores como figurantes num superespetáculo visual. Esta produção reafirma o interesse cultural e midiático sobre aquilo que é periférico e marginal no Brasil.

Signo desse novo contexto, um *pop star* internacional usa imagens da miséria como um “plus” que incrementa sua própria imagem, jogando, no circuito visual internacional, as imagens da favela Dona Marta como algo típico e original. No título do clipe, Jackson ainda fazia um apelo vagamente político: “*They don’t care about us*”. (BENTES, 2007: 194)

É importante ressaltar que este grande *boom* de imagens, discursos e narrativas sobre os territórios e sujeitos periféricos não fica restrito aos filmes de ficção e nem às produções extracinematográficas. A partir dos anos 90, o subúrbio, a favela e o sertão também são retratados em diversos documentários nacionais. Os sujeitos marginalizados e excluídos são um dos principais temas da produção de documentários no Brasil<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> As filmagens realizadas no Rio de Janeiro foram feitas na favela Tavares Bastos (se passando por Rocinha), em Santa Teresa (que também faz as vezes de Chiapas, no México), na Lapa e na floresta da Tijuca (ou Guatemala, para o filme). As imagens da Rocinha ficaram restritas às tomadas aéreas da localidade. Fica evidente nesse filme a idéia de uma periferia global e homogênea.

<sup>2</sup> Atualmente as imagens midiáticas dos morros, da violência e da pobreza têm substituído a idéia de um Rio de Janeiro como território de belas praias e mulheres, local de samba, carnaval e de habitantes simpáticos, felizes e agradáveis. A cada dia fica fixo no imaginário social a idéia do Rio de Janeiro “cidade partida” ao invés do Rio “cidade maravilhosa”, como se vê em filmes como *Noções de uma Guerra Particular*, *Quase Dois Irmãos*, *Tropa de Elite*, entre outros.

<sup>3</sup> SOUZA, Gustavo. *Traficantes, justiceiros e rappers: A invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da ECA/UFRJ, 2006. Este trabalho investiga a

Documentários como: *Rio Funk* (Sérgio Goldenberg, 1995), *Notícias de uma Guerra Particular* (João Salles e Kátia Lund, 1998); *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999); *Ônibus 174* (José Padilha, 2002); *Sou Feia mas Tô na Moda* (Denise Garcia, 2004); *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2004); *Meninas* (Sandra Werneck, 2006); *Falcão, Meninos do Tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006), apresentam e discutem as dificuldades, os problemas sociais, econômicos e culturais dessas zonas e sujeitos que vivem à margem da sociedade. Aparecendo como tema ou como cenário, os territórios periféricos geram um rico material simbólico que repercute no imaginário social.

Porém, devemos frisar que esta hiperprodução de imagens e narrativas cinematográficas sobre a periferia não é algo recente na história do cinema brasileiro. No fim dos anos 50 e durante os anos 60, o cinema nacional já oferecia uma certa visibilidade, colocava em debate aspectos políticos, culturais, sociais e econômicos do sertão e da favela. O movimento conhecido como Cinema Novo colocava como tema e cenário as zonas excluídas do Brasil, filmes como: *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Cinco Vezes Favela* (uma produção constituída de cinco curtas metragens: *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba, Alegria de Viver*, Carlos Diegues; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman, 1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Câncer* (Glauber Rocha, 1968/72), entre outros, já geravam uma pluralidade de imagens e narrativas sobre os territórios de miséria.

Perante esta multiplicidade de narrativas cinematográficas sobre estas zonas marginais, levantamos os seguintes questionamentos: Quais são as aproximações e as diferenças entre as produções cinematográficas do Cinema Novo e do Cinema da Retomada? Como a favela é representada nesses filmes de ontem e hoje?

Não pretendemos dar conta da multiplicidade e diversidade de produções do Cinema Nacional que tematizam estes territórios. Sabemos que todas as obras, apesar de em alguns pontos seguirem uma ética e uma estética do seu tempo, carregam suas

---

grande produção de documentários que abordam os sujeitos e setores marginais e periféricos “pós-1993” no Brasil.

particularidades, singularidades que os distinguem de outras obras cinematográficas anteriores ou posteriores. Pensando nisso, abordaremos três filmes que consideramos representativos em suas estéticas e em seus temas do Cinema Novo e do Cinema da Retomada. Os filmes dos anos 50 e 60 que serão analisados são *Cinco Vezes Favela e Rio, 40 graus*, porque abordam as favelas do Rio de Janeiro e, de alguma forma, tratam do cotidiano e da cultura popular do morro: as crenças, as dificuldades, as preocupações, o trabalho, os conflitos, as alegrias, o samba, o carnaval. A terceira produção, que será nosso material de reflexão, é o longa-metragem *Câncer*, de Glauber Rocha, no qual podemos encontrar algumas idéias da “Estética da Fome” que orientaram diversas produções cinematográficas deste período.

Já os filmes nacionais contemporâneos a serem analisados são: *Cidade de Deus*, que gerou grandes debates intelectuais, estéticos e sociais sobre as representações das favelas e dos excluídos socialmente; *Quase Dois Irmãos*, que dialoga diretamente com os temas tratados pelos cineastas do Cinema Novo e coloca em foco a cultura do morro, o *funk* e o samba; *Tropa de Elite*, que tematiza a favela, o narcotráfico, a corrupção policial, a criminalidade, a violência urbana, a juventude da periferia e suas relações com os jovens da classe média, enfim, os temas muito recorrentes nas produções cinematográficas atuais.

Um dos primeiros diretores a levar a favela para as telas do cinema foi Humberto Mauro, com *Favela dos Meus Amores*, de 1935, estrelado e produzido por Carmen Santos para a *Brasil Vita Filme*. Este filme foi feito com a participação da população da Providência. No entanto, essas imagens foram perdidas num incêndio no depósito da *Brasil Vita Filme* em 1957. É importante ressaltar que na época do cinema mudo, ainda que de forma espaça, a periferia e os sujeitos marginalizados já ganhavam destaque. Conforme Souza, filmes como *Santa Maria Atualidades* (Francisco Santos, 1912), *Curas do Professor Mozart* (Alberto Botelho, 1924) e *Santa dos Coqueiros* (Ramon Garcia, 1930) já construíam uma imagem das camadas menos favorecidas economicamente (SOUZA, 2006:64-66).

Nas chanchadas da Atlântida e no Cinema Marginal os tipos populares e excluídos também foram representados com certa recorrência nos anos 50 e 60. Nas chanchadas, estes personagens muitas das vezes apareciam como indivíduos simplórios, ingênuos e

expressando o que era então compreendido como o “autêntico povo brasileiro” (LEITE, in.: FREIRE-MEDEIROS & VAZ DA COSTA, 2006: 40).

O Cinema Marginal, com sua “Estética do Lixo”, ao representar sujeitos excluídos pela sociedade brasileira sofreu intensas intervenções e censuras da Ditadura Militar que estava a frente do poder político no Brasil dos anos 60 e 70. Segundo Ismail Xavier, essa estética fílmica é associada a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência, apresentou uma visão infernal do país. Colocando a obra *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) como marca dessa “Estética do Lixo”, Xavier diz: “É um universo social que tem no lixo seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição de resíduos, da incorporação antropofágica de referências conflitantes a compor um quadro da experiência do Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas” (XAVIER, 2001:67-68). O “Cinema do Lixo”, como também são conhecidos esses filmes dos anos de 1969/73, carrega às vezes o rótulo de Cinema Marginal, motivado talvez pela idéia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura da Ditadura (XAVIER, 2006:68).

Outro ponto a ser ressaltado nas produções do Cinema Marginal seria o diálogo dessa corrente com a estética cinemanovista. Além dos personagens (os excluídos socialmente), dos cenários (territórios periféricos), das temáticas abordadas (crime, violência, pobreza, exclusão, fome, etc.), o Cinema Novo e o Cinema Marginal convergem em muitos pontos para a mesma idéia artística, às vezes radicalizando, às vezes adaptando o mesmo princípio cinematográfico.

Ao bom humor da ironia de 1968, o Cinema Marginal opõe a sua dose amarga de sarcasmo e, no final da década, a “estética da fome” do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada “estética do lixo”, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto. (XAVIER, 2006: 17)

O Cinema Novo traz um olhar diferenciado sobre os territórios de pobreza, fome e exclusão. De acordo com o crítico Ismail Xavier: “O Cinema Novo, em sua feitura original, anterior ao golpe militar de 1964, tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da

trilogia do sertão nordeste: *Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Os fuzis*” (XAVIER, 2001: 27). É o famoso ciclo cinematográfico do cangaço dos célebres cineastas Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra. Conforme Márcia Pereira Leite, com as produções cinemanovista o foco desvia-se dos personagens e se concentra em suas condições de vida e trabalho, para representar e discutir não mais as ações dos homens, mas as condições sociais históricas que condicionaram suas ações. Modifica-se também a concepção do tratamento oferecido às zonas de periféricas. As favelas são representadas como conseqüências perversas da urbanização e industrialização resultantes das políticas de “modernização” em sua matriz capitalista. Já os territórios sertanejos são retratados como expressão do latifúndio, da monocultura e das relações sociais que lhe são correspondentes, um território de seca, resistência e cangaço (LEITE, in: FREIRE-MEDEIROS & VAZ DA COSTA, 2006:42).

A favela e o sertão são representados como os locais que demonstram os problemas e as soluções sociais para o Brasil: subdesenvolvimento, fome, miséria, violência, desemprego, crime, opressão social, etc. A “Estética da Fome” transforma a precariedade de recursos técnicos e financeiros em linguagem crítica, artística e cinematográfica. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que do profissional de cinema. A escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema nacional encontrou a linguagem capaz de elaborar, com força dramática, os temas sociais do país (XAVIER, 2001: 26-27).

Os pesquisadores, Nilson Assunção Alvarenga e Gabriel de Barcelos Sotomaior, fazendo uma releitura da idéia do “autor como produtor”, de Walter Benjamin, afirmam que com o Cinema Novo: “O autor como produtor começa a se delinear no cinema brasileiro. A conhecida frase da época do Cinema Novo expressa bem a situação do momento: bastava ter uma câmera na mão e, mais importante, uma idéia na cabeça” (JÚNIOR, *et al.* 2008:61).

Os postulados cinemanovista se configuram dentro da idéia do “cinema de autor<sup>4</sup>”, a produção cinematográfica brasileira deveria pensar as questões nacionais, os problemas e os rumos que o país deveria seguir. Esses filmes tinham como objetivo buscar uma comunicação com o povo. No entanto, esta interação entre cineastas e as classes populares

---

<sup>4</sup> É forte a referência à corrente cinematográfica francesa *Nouvelle-Vague*. (XAVIER, 2001:15)

não foi alcançada devido à linguagem intelectualizada dessas obras. As narrativas e imagens críticas, conscientizadoras e revolucionárias fundamentam estas produções de base ideológica, sociológica, política e nacional. Por fim, o olhar e a voz do intelectual revolucionário, engajado através de sua arte, estaria sempre presente nestes filmes.

O cineasta Glauber Rocha, no famoso manifesto *Uma Estética da Fome*, de 1965, define as idéias que fundamentam alguns filmes dos anos 50 e 60:

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, explicitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo (...) <sup>5</sup>

Tal “Estética da Fome” traça um perfil sociológico do Brasil, realiza um inventário das questões sociais e políticas, discute soluções coletivas, tematiza a identidade e a consciência nacional. O papel do cineasta, como artista e intelectual, era pensar e retratar a realidade através de suas obras. Há um ideal de transformação social, de conscientização do povo, de luta política nos filmes do Cinema Novo. Apesar de diferentes estilos e temáticas, o chamado “cinema de autor” buscava afirmar sua participação na malha social de micropoderes através de filmes fundamentados num engajamento ideológico contra os poderes centrais e opressores do povo, dos excluídos, dos famintos, dos sem-moradias, dos sertanejos e dos favelados.

Os ideais do Cinema Novo seriam uma rota de fuga da grande indústria fílmica e comercial, que não teriam um compromisso com a verdade, com os reais problemas sociais e políticos do Brasil. Segundo Glauber Rocha, um dos principais formuladores e representantes da corrente cinematográfica cinemanovista, estes filmes de estética moderna e ideológica deveriam oferecer “ao público a consciência de sua própria miséria”, algo que na concepção dele não acontecia com as produções cinematográficas das grandes indústrias. Os filmes de Glauber Rocha tentam oferecer esta “consciência” ao público, como vemos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *Câncer*.

---

<sup>5</sup> ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In.: [www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm](http://www.dhnet.org.br/desejos/textos/glauber.htm). Site consultado em 09/06/2004.

A obra cinematográfica *Câncer*, de Glauber Rocha, busca uma nova linguagem para repensar os problemas socioeconômicos do Brasil e conscientizar as classes populares. Acreditamos que este filme faz uma transição contínua da temática da fome, da miséria e da violência do território do sertão para o espaço urbano, para a cultura do morro. Há uma relação social sertão/favela, uma continuidade entre o mundo sertanejo e o imaginário dos morros. Os principais elos de ligação entre estes dois mundos, entre o cangaço e a periferia urbana, são a miséria, a falta de oportunidades, o preconceito, a violência e a exclusão social.

*Câncer* é uma ficção sem roteiro, sem uma história particular e definida. O filme é composto de três personagens principais imersos numa ação violenta nas ruas da cidade e da periferia do Rio de Janeiro. Um corpo-a-corpo entre atores, personagens e pessoas comuns das zonas marginais. Crianças e adultos da favela estão fisicamente em contato com os atores, em total contato com a câmera, como podemos observar na cena em que os dois marginais brigam no meio do povo.

Antônio Pitanga (marginal negro), Odete Lara (mulher), Hugo Carvana (marginal branco) entram numa situação dialética de violência psicológica, sexual e racial com o povo no seu cotidiano. O filme é uma improvisação total dos atores com as pessoas nas ruas da cidade, eles discutem com os diversos sujeitos a respeito de comunismo, sexo, pobreza, revolução e outros temas. *Câncer* coloca em pauta os problemas nacionais, tem como objetivo levar o espectador à reflexão: trabalho, democracia, moralidade, fidelidade, o outro, os problemas econômicos e sociais, a burocracia, a marginalidade, o comunismo, a anarquia, a revolução, a burguesia, são temas que o filme aborda em fragmentos e descontinuidades de imagens e discursos.

Essa obra cinematográfica foi rodada em apenas quatro dias no ano de 1968, mas a montagem demorou quatro anos para ser produzida. O cubano Raul Garcia, personagem do documentário *Rocha que Voa* (Eryk Rocha, 2002), relata as dificuldades encontradas por Glauber Rocha na tentativa de sincronizar o áudio desse filme. Estúdios da Inglaterra e da Itália não conseguiram sincronizar as imagens com o som da obra. Garcia sincronizou o áudio, mas com uma certa lentidão. Tal sincronização de áudio se enquadrava na estética expressa pelo filme. Por fim, só em 1972 esta experiência cinematográfica de Glauber Rocha ficou completa.

*Câncer* nos faz perceber que a falta de trabalho, a fome, a violência e a exclusão social migram do sertão para as favelas das grandes cidades. O marginal é apresentado sem espetáculos e ornamentos nesta produção, nesse filme não há espaço para o glamour. Fica clara a idéia de Glauber Rocha de radicalizar a sua indignação perante a miséria nas zonas periféricas. Isto pode ser comprovado nas cenas finais em que o marginal José, armado, grita olhando para a câmera dizendo que “o mundo não presta.”



Cena de *Câncer*: Antônio Pitanga e o êxtase da violência perante o mundo

Os filmes dos fins dos anos 50 do cineasta Nelson Pereira dos Santos, especificamente *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), são considerados os precursores da corrente cinematográfica cinemanovista. Conceituado de “proto-Cinema Novo<sup>6</sup>” por Ismail Xavier, estas produções realizaram um diálogo intenso com o neo-realismo italiano e com a comédia popular brasileira (XAVIER, 2001: 16). Destacando como temática as zonas periféricas da cidade, a favela, o subúrbio, a cultura, a pobreza e a exclusão social, estes filmes antecipam as principais questões que serão abordadas pelos cineastas dos anos posteriores.

*Rio, Zona Norte* narra as dificuldades de um sambista do subúrbio, interpretado por Grande Otelo, que tem as letras das suas músicas pilhadas por indivíduos da classe média. A narrativa, que é contada em *flashback*, transcorre em um único dia, no qual o sambista

<sup>6</sup> Para o crítico Ismail Xavier, o Cinema Novo é herdeiro das questões e da maneira de filmar das produções de Nelson Pereira dos Santos. (XAVIER, 2001)

espera inconscientemente por socorro por ter caído de um vagão de trem. A paisagem urbana do Rio de Janeiro, a Central do Brasil, e a geografia dos morros cariocas ganham relevância. Morro da Saúde, Morro da Pedreira, Canal do Mangue, Morro da Mangueira são alguns territórios periféricos apresentados pelo filme.

Já o longa-metragem *Rio, 40 Graus* é uma narrativa que acompanha um dia de domingo tipicamente carioca, com muito calor, de cinco crianças, moradoras do Morro do Cabuçu, que saem da favela para vender amendoim em diversos pontos turísticos do Rio de Janeiro. Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e Maracanã são os locais da cidade que o filme oferece visibilidade. Aliás, um dos aspectos fundamentais desta produção é que ela se contrapõe às filmagens feitas em estúdios, como na época do cinema industrial da *Vera Cruz*. As pessoas comuns que passam nas ruas são valorizadas como figurantes, além disso, uma parte do elenco é formada por atores não-profissionais. A espontaneidade dos diálogos e das interpretações, as caracterizações dos personagens fazem o universo popular se apresentar com doses intensas de realidade. Devemos ressaltar que a idéia de trabalhar com “não-atores” estabelece uma aproximação entre *Rio, 40 Graus* e as produções contemporâneas tais como *Cidade de Deus*, *Quase Dois Irmãos*, *Tropa de Elite* e *Era uma vez...*, filmes constituídos com atores sem experiência cinematográfica, indivíduos advindos da própria periferia<sup>7</sup>.

Um fato extracinematográfico importante relacionado a esta obra é que a Ditadura Militar o censurou por determinado período. As alegações variavam desde o financiamento da produção, para o governo a verba vinha dos comunistas, até ao título, que na visão do censor militar era mentiroso, pois no Rio de Janeiro a temperatura nunca tinha ultrapassado os 39 graus<sup>8</sup>.

*Rio, 40 Graus* tenta se afastar da visão folclórica e idealizada dos habitantes das favelas, não há um herói na narrativa, apenas personagens da periferia que tentam superar as dificuldades através do trabalho e dos laços de solidariedade e amizade. A violência não é o foco como na maioria das representações contemporâneas da periferia, é a cooperação mútua que prevalece nesta obra de Nelson Pereira dos Santos. Isto pode ser exemplificado na ação dos meninos de se reunirem para arrecadar dinheiro para comprar uma bola, ou na

<sup>7</sup> [http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_3/JulianaSangion.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/JulianaSangion.pdf) Site consultado em 29/09/08. Neste artigo, Juliana Sangion traça um paralelo entre *Rio, 40 Graus* e *Cidade de Deus*.

<sup>8</sup> [www.revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1026725-1661-1,00.html](http://www.revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT1026725-1661-1,00.html) Site consultado em 29/09/08.

atitude da mulher de levar comida e lavar as roupas para a amiga adoentada. Como diz uma das personagens, lembrando um ditado popular: “uma mão lava a outra.”

A narrativa também marca o contraste entre dois segmentos sociais que circulam pela cidade, a saber: os ricos e os pobres do morro. As classes privilegiadas são representadas com um perfil hipócrita, que valoriza o poder e o dinheiro. A burguesia é retratada de maneira caricatural e exagerada, aspecto que compromete o caráter realista e documental do filme.

Por fim, o modo em que os planos e as seqüências foram estruturados, numa narrativa não-linear, sugere que a realidade não é homogênea, a fragmentação e a descontinuidades são as formas encontradas pelo cineasta para retratar o real. Dessa forma, o Rio de Janeiro é apresentado ao público como um território que promove uma integração social e, ao mesmo tempo, estabelece uma segregação, um distanciamento dos segmentos que habitam e circulam pela urbanidade. Esta maneira de filmar de Nelson Pereira dos Santos repercutirá nas produções cinematográficas dos anos 60.

*Cinco Vezes Favela*, de 1961, é uma produção cinematográfica composta de cinco curta-metragens de cinco jovens cineastas universitários da União Nacional dos Estudantes (UNE). Este filme foi produzido pelo Centro Popular de Cultura<sup>9</sup> da UNE e, de certa forma, carrega a ideologia de uma classe média acadêmica que, naquele momento, voltava seu olhar, seu discurso, a sua câmera para os territórios marginalizados e para os sujeitos que eram denominados de o “autêntico povo brasileiro”. Todas as narrativas são ambientadas em favelas (Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela) e trazem personagens dessas comunidades, uma das marcas dessas produções fílmicas que pensam estas zonas periféricas da urbanidade é o realismo<sup>10</sup>.

O primeiro curta se chama *Um Favelado*, de Marcos Farias, narra as desventuras de João, um morador de um barraco num morro, ao qual divide com a sua família, e que se vê ameaçado de despejo se ele não pagar o aluguel atrasado. Numa das cenas iniciais aparece

---

<sup>9</sup> O Centro Popular de Cultura foi constituído em 1962 no Rio de Janeiro por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a UNE com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". O núcleo formador do CPC foi formado por Oduvaldo Viana Filho, pelo cineasta Leon Hirszman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Cf. KORNIS, Mônica Almeida. [www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jgoulart/htm/6Na\\_presidencia\\_republica/Centro\\_Popular\\_de\\_Cultura.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jgoulart/htm/6Na_presidencia_republica/Centro_Popular_de_Cultura.asp). Site consultado em 24/07/08.

<sup>10</sup> É forte a influência do Neo-realismo italiano nesses filmes que abordavam as classes populares (XAVIER, 2001).

o proprietário do barraco num luxuoso carro dando ordens ao seu capanga para ameaçar e recolher o dinheiro do favelado que está com o aluguel atrasado. Três capangas sobem o morro, espancam o morador do barraco e o ameaçam de expulsá-lo da casa se ele não pagar a dívida. O habitante do morro então tenta pegar dinheiro emprestado com um amigo, ele também sai em busca de um emprego formal, mas tudo vai se transformando em resultados infrutíferos. A busca por emprego e dinheiro para pagar o aluguel se torna uma verdadeira *via crucis* do personagem principal.

A família de João não se conforma com a situação, suas expressões são de desesperança, tristeza e fracasso. Sua mulher e filho vão para um lixão buscar roupas, alimentos e brinquedos. As cenas de crianças comendo restos de alimentos no meio de urubus caracterizam a condição de miséria e o sofrimento dos moradores daquela comunidade. Essas imagens são representativas e com grande simbolismo, a fome dos moradores da favela é apresentada didaticamente ao espectador.

Inicialmente o personagem principal resiste às diversas tentações da criminalidade, tais como roubar um frango assado ou assaltar um jornaleiro que contava o seu dinheiro. Não conseguindo o dinheiro para pagar a sua dívida, o protagonista da narrativa tenta uma saída desesperada, juntar-se a uma quadrilha que assalta ônibus. Seduzido pelo dinheiro rápido e “fácil” da ilegalidade, João entra na empreitada da criminalidade. A quadrilha que vai com ele para o assalto o abandona, ele tenta fugir correndo pelas ruas da cidade, mas acaba sendo pego pela população revoltada com o roubo. Além de espancado por um grupo de homens, o personagem principal é preso e não consegue pagar a sua dívida. João, através da criminalidade, só agrava a sua situação social e da sua família.

Acreditamos que mesmo entrando para o mundo do crime, a imagem de João traça um retrato idealizado e utópico dos segmentos menos favorecidos. Se ele entra para o crime não é para ter luxo, mulheres bonitas ou carro, mas sim para dar uma moradia, mesmo que precária, para sua família. Este episódio expressa uma essência humanista e acolhedora do povo através do olhar dos cineastas da classe média. A intenção do personagem é oferecer condições de sobrevivência digna e tranqüila para a sua mulher e para seu filho. É contra a miséria que luta João, é contra a sociedade burguesa que tem casa e poder até mesmo dentro das favelas.

Há uma postura ética e estética de militância neste curta-metragem, uma produção engajada e crítica que tenta conscientizar o público da opressão que exerce a burguesia contra o povo, contra os favelados. Jean-Claude Bernardet afirma que o Centro Popular de Cultura pretendia, por meio de peças de teatro, filmes e outras atividades culturais, levar ao público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. A missão desses intelectuais era de conscientização, deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar. “Trata-se de politizar o público. Essa é a militância de *Cinco Vezes Favela*: o ladrão da favela não é ladrão porque não queria trabalhar, mas porque não encontra serviço e precisa comer; é a sociedade que faz o ladrão”(BERNARDET, 1976:30).

Nos episódios de *Cinco Vezes Favela* os cineastas se colocam como intelectuais porta-vozes das demandas populares e protagonistas dos movimentos de transformação social. A revolução social começaria com a conscientização do povo através de obras artísticas e cinematográficas engajadas politicamente. A luta contra uma burguesia opressora é uma das metas desses cineastas, para isso é necessário tirar o povo da sua situação de alienação e passividade, o projeto revolucionário dos intelectuais dependia de uma transformação de mentalidade das classes populares, de uma atuação política e social.

Estes ideais revolucionários, utópicos e políticos também marcam o segundo curta intitulado *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges. Não coincidentemente este episódio segue logo depois de *Um Favelado*, pois trata de uma família sem morada que decide habitar em uma favela que se encontra controlada por um rico especulador imobiliário. A falta de uma casa para os pobres, a alienação do povo e o poder opressor de uma classe burguesa também são tematizados neste episódio. Conforme Bernardet, a militância no curta *Zé da Cachorra* está na constatação de que “Se o favelado não tem onde dormir é porque até os barracos da favela pertencem a um rico proprietário que dispõe de seus bens a bel prazer”(BERNARDET, 1976:30).

Os proprietários dos barracos no morro desse episódio, pai e filho, promovem orgias enquanto a provedora do lar (esposa/mãe) não está em casa, as marcas tipificadoras da burguesia são apresentadas em diversas cenas: a luxúria, o hedonismo no sexo, na bebida, no cigarro importado e na futilidade. Em uma seqüência onde está o pai explicando para um aspirante a político a sua estratégia de ação para expulsar os invasores dos barracos, o corpo

da mulher é percorrido pela câmera ressaltando o seu aspecto de objeto tentador. Podemos notar que o mesmo ocorre no episódio *Um Favelado*, quando o protagonista se encontra na casa de seu agente manipulador: uma linda mulher entra em cena sem dizer sequer uma palavra, sua função é unicamente seduzir e desorientar a razão do personagem.

O dono dos barracos sabe que as invasões dos sem-moradias as suas propriedades é uma questão delicada e que pode atrapalhar os seus negócios futuramente. Para tratar desta questão, que pode interferir nos bens particulares e na riqueza do burguês, o proprietário chama para uma conversa um aspirante a político populista, conhecido pelos favelados, para gerenciar o problema da invasão. O aspirante político sobe o morro e convence um grupo de moradores a ir numa reunião com o poderoso proprietário de imóveis. Preocupados com as atitudes críticas e radicais de Zé da Cachorra, o grupo aceita ir conversar com o dono das casas, mas sem o personagem que dá nome ao título do filme.

Na reunião, sempre afirmando que quer defender apenas os seus interesses particulares e não querendo entrar num conflito com os favelados, o burguês adota como arma para seduzir estes homens o oferecimento de bebidas e cigarros americanos<sup>11</sup>. Convencidos pelos argumentos do rico burguês, o que demonstra a alienação desse grupo de moradores da favela, eles aceitam retirar a família que invadiu o barraco. Chegando na favela esse grupo de moradores retira a família da casa, Zé da Cachorra revoltado tenta lutar pelos direitos dessa família sem moradia. Porém, a fraqueza e a passividade da família invasora a impede de oferecer resistência contra o poder dessa classe burguesa tirânica e opressora, o chefe familiar aceita sem impedimentos sair do barraco. Zé da Cachorra, impotente perante a sua tarefa de conscientizar o povo na luta contra os segmentos mais abastados, decide enfrentar sozinho o rico proprietário e aqueles que a ele se aliaram. Por fim, não é apenas contra as classes superiores que luta o personagem Zé da Cachorra, mas também contra aqueles que são passivos e alienados perante o estado de pobreza em que se encontra parcela significativa da população.

De acordo com Bernardet, tirando o curta-metragem *Couro de Gato*, que Joaquim Pedro produziu antes dos outros curtas que compõem *Cinco Vezes Favela*, estes filmes têm

---

<sup>11</sup> Tanto no curta *Um Favelado* quanto em *Zé da Cachorra*, encontramos uma classe opressora que tenta seduzir e manipular os homens da periferia através de bebidas, cigarros importados, lindas mulheres e um luxo que desorientaria a percepção e a lucidez de uma classe que se encontra num estado de miséria e fraqueza social.

o objetivo de politizar o público com mensagens claras e didáticas. Segundo este crítico, todos os diretores já iniciam seus filmes com uma determinada visão da sociedade brasileira já esquematizada em problemas que provêm mais de leituras de livros de sociologia do que de um contato direto com a periferia (BERNARDET, 1976:30). É a questão que se coloca entre a teoria dos intelectuais e cineastas e a experiência e a realidade da favela: ou seja, como representar a realidade do morro baseado apenas numa experiência teórica?

Outra questão levantada por Bernardet está no fato desses filmes colocarem problemas bem determinados, não possibilitando a riqueza e a complexidade de interpretação que uma representação da realidade pode ter para o público. Com estas produções o esquema exposto é limitado, há um “circuito fechado” que limita as possibilidades de interpretações das obras, “a realidade não dá margem a qualquer interpretação além do problema colocado, e chega a dar a impressão de ter sido inventada especialmente para o bom funcionamento da demonstração” (BERNARDET, 1976:30). Além disso, o problema que se levanta normalmente é acompanhado da sua solução, ou seja, as questões que o filme coloca são rapidamente resolvidas pelos próprios cineastas, não há margem para uma interpretação, para uma solução diferenciada produzida pelo espectador. De acordo com Bernardet, o resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização das classes populares, mas sim à passividade. O espectador não tem que fazer nenhum esforço para extrair um problema da realidade apresentada no filme, as questões já estavam enunciadas de modo tão categórico que não admite discussões. O público tampouco tem de fazer esforço para imaginar uma solução: ela é dada. O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra, só lhe resta uma alternativa: negar o filme ou entusiasmar-se com ele (BERNARDET, 1976:31).

Assim, devido ao seu didatismo, a tarefa do cineasta-intelectual não é realizada em *Cinco Vezes Favela*, o ideal de conscientizar o povo tem um efeito contrário ao desejado, transforma-se na passividade dos espectadores. Portanto, conforme as análises de Bernardet, o filme *Cinco Vezes Favela* falha no seu objetivo primordial, conscientizar politicamente as classes populares, tirar da alienação e do estado de inatividade os sujeitos que vivem à margem da sociedade, isto porque falta liberdade de análise e crítica aos espectadores da obra, todas as questões são resolvidas pelos próprios cineastas.

O episódio *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, distancia-se do didatismo, da ideologia, do olhar utópico e revolucionário do CPC. Suas imagens e sua narrativa não caminham para uma tomada de consciência política e revolucionária do público. O filme apresenta um grupo de crianças que realiza pequenos serviços na cidade, mas com a proximidade do carnaval elas param suas atividades cotidianas para caçarem gatos, cujas peles servirão para a confecção de tamborins para as escolas de samba. A estrutura desse curta não tem como eixo principal os diálogos dos personagens, mas sim a montagem paralela da imagem e a trilha sonora que acompanham o movimento, cada ação dos personagens. Por fim, este episódio apresenta os mecanismos de sobrevivência que os sujeitos excluídos e marginalizados socialmente e economicamente encontram para a sua sobrevivência. Se as produções cepecistas tinham por princípio apresentar imagens e discursos com uma estrutura lógica paternalista, na qual os personagens excluídos são ingênuos e passivos perante a sua condição social, isto não acontece nesta obra. O filme *Couro de Gato* entra nas dificuldades cotidianas dos favelados de maneira diferenciada, constrói um retrato da pobreza e da violência social, mas sem cair num olhar utópico e passivo. Os personagens tentam subverter uma arquitetura de poder para suprirem as suas necessidades básicas.

*Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, também traz uma carga ideológica, militante e revolucionária muito forte. Este episódio apresenta a história de um relacionamento amoroso que se rompe devido às posturas ideológicas bem distintas. O novo presidente da escola de samba acaba sendo expulso de casa por sua mulher, já que ela desaprova a dedicação que ele dá ao carnaval. Trabalhadora de uma fábrica e engajada numa luta política sindical, ela não concorda com a perda de tempo e energia que seu marido tem com a escola de samba da sua comunidade. Segundo a protagonista desse filme, tudo não passa “de bater perna nesse barulho vazio, esquecer o que está certo, o que está errado.” Esse discurso da personagem expressa a ideologia do CPC, que entendia a cultura popular, o samba e o carnaval como as mais puras manifestações da alienação e da resignação das classes populares. Mais uma vez só uma tomada de consciência pode libertar o povo da sua condição de miséria e exclusão.

Um aspecto interessante deste filme é a existência de um jovem observador dos fatos que direcionam a narrativa. Observando as dívidas e a corrupção que vigorava na

escola de samba, os conflitos entre a mulher trabalhadora e engajada nas questões sindicais com seu marido e presidente do grêmio, o jovem parece sair de um estado de alienação para um estado de consciência política. Nas seqüências finais do filme o presidente do grêmio e seus companheiros são agredidos por um grupo de homens que cobravam uma dívida não paga pelos carnavalescos. Além do jovem observador, a trabalhadora da fábrica também observa este ato de violência. Por fim, o jovem que observa os acontecimentos na favela aponta para uma tomada de consciência quando tira a sua fantasia de carnaval e se recusa a participar do desfile. As atividades lúdicas populares devem trazer alegria e conscientização social do povo, esta idéia é um dos pilares da ideologia do Centro Popular de Cultura da UNE.

O último curta-metragem de *Cinco Vezes Favela, Pedreira de São Diogo*, apresenta uma manifestação de resistência de trabalhadores e moradores da favela que decidem impedir a explosão da pedreira nas proximidades de uma comunidade. A narrativa começa a ganhar contornos dramáticos, expressos nas faces dos personagens que trabalham na implosão da pedreira, quando o dono da empresa ordena o aumento dos explosivos. A favela será posta em risco, já que os barracos se localizam a beira de um precipício. Os funcionários da pedreira não concordam com a ordem de aumentar a carga dos explosivos. No entanto, por serem empregados e necessitarem daquela renda, não podem fazer nada sozinhos. Daí, um deles resolve comunicar as pretensões do seu chefe aos moradores dessa comunidade em risco, este trabalhador encoraja uma mulher a movimentar os moradores da favela para impedirem a implosão da pedreira e, conseqüentemente, salvarem aquela localidade.



Cena de *Cinco Vezes Favela*: Homem mobilizando o povo a lutar pela preservação da favela.

Com uma carga enorme de tensão, os trabalhadores começam a preparar a implosão. Na hora em que a ação está para acontecer os moradores da favela aparecem e evitam a destruição da comunidade. O povo se conscientiza de que deve lutar pelo seu bem-estar. O objetivo principal deste episódio é apresentar didaticamente ao espectador o processo de ação dos moradores da favela contra o seu opressor, o proprietário da pedreira.

Em fim, as imagens pedagogicamente trabalhadas de *Pedreira de São Diogo* afirmam a tendência ideológica desses filmes cepecistas: a tarefa do intelectual de tirar o povo do seu estado de passividade e alienação. *Cinco Vezes Favela* deve ser compreendido como um desejo dos jovens cineastas de atuar criticamente no processo de libertação das classes menos favorecidas das malhas opressoras da burguesia. Estética, política, sociologia e ideologia esquerdista formam a essência dessa produção.

Depois desses filmes dos anos 50 e 60 que abordavam a periferia, muito pouco se produziu, nos anos 70 e 80, sobre a favela. Este fato muito se deve ao poder de controle do Regime Militar que vigorava no Brasil e a dificuldade de apoio à produção cinematográfica no país nesta época. O controle e a censura das imagens, dos discursos e narrativas era um

dos princípios básicos dos militares. A música, o teatro, as produções televisivas, o cinema, e outras formas de manifestações artísticas e culturais, eram extremamente vigiadas pelo governo. Apresentar e denunciar a miséria, a fome, a violência, o pobre, o favelado, a periferia não agradava ao Regime Militar. O Brasil deveria ser representado como um país em desenvolvimento econômico e social, e nunca como um Estado em atraso. No entanto, mesmo perante as dificuldades políticas, econômicas e culturais da época, nos anos 80 algumas produções cinematográficas ainda tematizavam os excluídos. Filmes como *Pixote* (Hector Babenco, 1980) não deixavam de focar o tema dos marginalizados nas grandes cidades do Brasil.

Porém, é nos anos 90 que a temática da periferia e dos marginalizados voltam a ter acentuado destaque nas grandes telas. Estes sujeitos que vivem à margem de um centro de poder político, social e econômico voltam a ganhar visibilidade no cenário cinematográfico nacional. Os espaços e territórios periféricos também são focados em diversas obras: a favela, o morro, a periferia, o gueto, o sertão, o campo, o tribunal, a prisão, o baile *funk*, o terreiro, entre outros locais, são representados por diversos ângulos. Uma pluralidade heterogênea de imagens e narrativas marcam o que viria a ser denominado de Cinema da Retomada.

Convencionou-se chamar de Retomada a produção cinematográfica nacional contemporânea a partir de meados dos anos 90. Devido às leis de incentivo à cultura e ao audiovisual o cinema brasileiro recuperou seu fôlego e gerou uma hiperprodução de documentários, ficções e curta-metragens. Vários filmes se tornaram sucesso de bilheteria e trouxeram um maior público às salas de cinema no país. Para alguns críticos, o marco inaugural é o longa-metragem *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, 1995 (LINS & MESQUITA, 2008: 11). Luiz Zanin Oricchio classifica este filme de “marco zero” da retomada cinematográfica brasileira. Este crítico argumenta que após a extinção de alguns órgãos, pelo então presidente Fernando Collor, como a Embrafilme, o Cocine e a Fundação do Cinema Brasileiro, o cinema nacional ficou debilitado e a produção caiu a praticamente zero. Dessa forma, os filmes nacionais saíram do imaginário popular dos brasileiros, ou seja, o grande público não mantinha uma relação cultural com as produções do início dos anos 90. A partir dos incentivos financeiros com a promulgação da Lei do Audiovisual, que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal, as produções

começaram a se revigorar, a renascer das próprias cinzas. Nessas condições, *Carlota Joaquina* teve uma aceitação positiva do público. Chegou a fazer 1.286.000 de espectadores, transformando-se no primeiro filme nacional da Retomada a quebrar a barreira do milhão (ORICCHIO, 2003:26). Porém, o mais importante é que com *Carlota Joaquina* voltou-se a falar em cinema nacional, retomamos o gosto pela cultura cinematográfica produzida pelos nossos cineastas. Independente dos prós e dos contras, da qualidade estética ou das questões éticas que aborda, este filme colocou na agenda cultural do país o cinema e as questões sociais do Brasil.

Apesar da diversidade de assuntos que o Cinema da Retomada traz a tona no cenário social, uma temática ganha maior evidência, a saber: a violência urbana. Muitos filmes vão abordar a favela, a pobreza e o favelado, mas agora surgem novos personagens como o traficante, o *funkeiro*, o *rapper* e o policial. As análises das periferias nos filmes se colocam dentro e fora da cidade. Dentro da urbanidade porque a periferia é um território próximo dos espaços mais valorizados da cidade, na Zona Sul carioca, perto da praia, dos condomínios luxuosos, das mansões e apartamentos que compõem aquilo que os moradores da favela comumente designam de “asfalto”. Ao mesmo tempo fora da cidade, porque sempre há uma política de exclusão, segregação e higienização dos pobres, negros e marginais em diversas cidades brasileiras, como mostram alguns filmes. A favela é o território não desejado, zona territorial a ser evitada pelos cidadãos, um não-lugar na *urbe* contemporânea.

Neste período inicial do Cinema da Retomada, de 1995 a 1999, tendo a favela como tema ou como cenário, apontaremos como produções de destaque os documentários *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Kátia Lund, *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho e a ficção *Orfeu*, de Carlos Diegues. Estes filmes evidenciam as temáticas que irão circular nos filmes posteriores: a exclusão social e econômica, a violência (asfalto X morro), tráfico de drogas (traficantes X policiais; guerra entre facções criminosas rivais), cultura popular (samba, carnaval, *funk*, *hip hop*) crenças, religiões, trabalhos periféricos, dificuldades cotidianas, preconceitos, alegrias e tristezas dos que vivem à margem da estrutura social.

*Notícias de uma Guerra Particular* é uma produção bem-sucedida, no campo do documentário, do relacionamento entre um canal por assinatura, *GNT/Globosat*, e uma

produtora de filmes independente, a *Videofilmes*. Esta parceria gerou outros documentários que ajudaram a popularizar este gênero fílmico no Brasil<sup>12</sup>. O filme em questão aborda o cotidiano de uma “guerra”, que na ótica do documentário se tornou “particular”, entre policiais e traficantes nos morros e periferias do Rio de Janeiro. O morador da favela encontra-se no meio desse fogo cruzado, vivendo uma rotina de medo e opressão social. Os efeitos deste conflito “particular” na vida diária da população são extremamente negativos, a narrativa caminha para uma desesperança diante desse caos urbano.

O eixo central do filme gira em torno da opção de ouvir os sujeitos sociais diretamente envolvidos nesta relação social de violência nos morros do Rio de Janeiro. Mas o especialista, o intelectual de formação sociológica também tem o seu discurso ouvido pelos cineastas, por mais que ele tenha raízes, pertencimentos numa comunidade carente. O escritor Paulo Lins, autor do livro *Cidade de Deus*, fala com propriedade intelectual sobre o histórico de criminalidade e violência nas favelas do Rio de Janeiro.

As imagens dos sujeitos envolvidos nesta “guerra” diferem das imagens românticas e utópicas que vigoravam nas produções fílmicas dos anos 50 e 60. “Desesperançado, o documentário não oferece consolo ao espectador, não lhe dá escapatória, coloca-o frente a frente com policiais exauridos, traficantes nada românticos, menores presos sem qualquer possibilidade de recuperação, moradores rendidos” (LINS & MESQUITA, 2008:16-17).

Conforme Esther Hamburger, *Notícias de uma Guerra Particular* ofereceu um primeiro olhar reflexivo sobre um universo até então com pouca visibilidade fora dos telejornais populares. Além disso, abriu as portas para *Cidade de Deus* e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) ao apresentar diferentes formas na produção de representações dos excluídos (HAMBURGER in.: MOURÃO & LABAKI, 2005: 200-201). Corroborando com a idéia de Hamburger, de que este filme teve ressonância em outras obras, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, afirmam que *Notícias* antecipa os problemas sociais que serão retomados em filmes da década seguinte. Produções como *Cidade de Deus*, *Quase Dois Irmãos*, *Tropa de Elite*, *Cidade dos Homens*, *Era uma vez...* (Breno Silva, 2008), *Última Parada, 174* (Bruno Barreto, 2008).

---

<sup>12</sup> Os outros documentários são: *Futebol* (1998), de João Salles e Arthur Fontes, *6 Histórias Brasileiras* (2000), de João Salles e Marcos Sá Corrêa . Cf. (LINS & MESQUITA, 2008:15)

É como se o documentário estabelecesse um pano de fundo, destrinchasse os mecanismos da violência e se apresentasse como síntese de uma situação com a qual todo filme realizado nas periferias e morros do Rio teria, dali para a frente, que se confrontar – ainda que na forma de recusa. (LINS & MESQUITA, 2008:17)

O filme *Cidade de Deus*, um grande sucesso de público no cinema nacional contemporâneo, de certa forma dá continuidade às questões levantadas no documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, a saber: a genealogia do tráfico de drogas e a escalada da violência urbana no Rio de Janeiro. Kátia Lund, que participou da produção de *Notícias*, também trabalha com Fernando Meirelles como co-diretora nesta produção considerada um marco no cinema nacional nas questões estéticas, éticas e sociais que aborda. A filiação entre os dois filmes parece evidente.

*Cidade de Deus* é uma adaptação do romance homônimo do antropólogo Paulo Lins<sup>13</sup>, e conta a origem do tráfico de drogas e o aumento da violência no conjunto habitacional de mesmo nome da obra cinematográfica. O filme é narrado do ponto de vista de um personagem morador da própria comunidade: Buscapé. Irmão de um ladrão morto na favela, Buscapé é um dos poucos personagens apresentados que busca uma vida fora do narcotráfico e da violência, ele tem como ideal tornar-se fotógrafo, ou seja, este indivíduo deseja ter uma vida digna e afastada do crime que assolava a sua comunidade desde os anos 60. Apesar das agressões que sofre desde a infância, tanto por parte dos criminosos como por parte dos policiais, Buscapé não coloca como seu ideal de vida a vingança, mas a esperança de um emprego digno e dentro da legalidade. No entanto, outros personagens buscam realizar seus desejos, serem respeitos, adquirirem dinheiro e poder através de uma vida criminosa. Jovens traficantes como Zé Pequeno, Bené, Mané Galinha, Neguinho e Cenoura, vão buscar um reconhecimento social ou vingança através do exercício da violência e da criminalidade.

Devemos ressaltar que o principal protagonista dessa narrativa cinematográfica não é o narrador ou um indivíduo particular do filme. Buscapé, Zé pequeno, Mané Galinha e

---

<sup>13</sup> Paulo Lins, que tem as suas raízes fincadas no conjunto habitacional Cidade de Deus, também participou das filmagens do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*. Outro ponto a ser destacado é que o filme *Cidade de Deus* também é produzido num estilo documental, no final desta ficção é possível vermos imagens de arquivos da televisão de Mané Galinha dando uma entrevista.

outros personagens do filme formam a substância do verdadeiro protagonista: o conjunto habitacional Cidade de Deus. Todos os personagens são importantes para a narrativa, mas o destaque é para o histórico de violência da favela. O personagem principal é um território periférico da cidade. Mais do que um simples cenário, o conjunto habitacional tem a sua história de violência pesquisada, observada e narrada pelo cineasta. *Cidade de Deus* é uma narrativa que põe em evidência os sujeitos marginalizados da favela, mas a visibilidade que sobressai na história é da comunidade repleta de ódio, vingança, violência, crimes, drogas e morte.

E como essa história de violência e crime é apresentada? Quais são os seus efeitos estéticos? Há o chamado “choque do real”? *Cidade de Deus* espetaculariza, glamouriza e reforça os clichês sobre a favela? Ou, em outros termos, tal produção está fundamentada numa “cosmética da fome”? Estes são os principais questionamentos que orientarão nossas análises.

A obra de Fernando Meirelles traz uma proposta estética que valoriza as técnicas experimentadas na publicidade e no videoclipe. Tal produção utiliza uma linguagem muito ágil, com elipses virtuosas, com passagem de tempo com a câmera girando 360 graus, mudança de linguagens e de tonalidades de cores na passagem dos anos 60 para os anos 70. Esta obra também mostra imagens de arquivos de Sérgio Chapelin apresentando o *Jornal Nacional*, em 1979, cedidas pela *Rede Globo*. Dessa forma, *Cidade de Deus* gera uma “migração de imagens<sup>14</sup>” jornalísticas e factuais numa ficção cinematográfica. Romance literário, imagens jornalistas, televisivas e ficção compõem este filme nacional.

Na interpretação dos personagens, são utilizados atores de comunidades carentes do Rio de Janeiro, de modo que um grande elenco sem experiência em interpretações cinematográficas participou de oficinas de teatro e cinema para atuar no filme. O diretor buscava, através de sujeitos que vivem e conhecem a realidade violenta e pobre da periferia, trazer um tom realístico para a sua produção. No site oficial do filme Meirelles diz: “Mas em *Cidade de Deus* queria que o espectador visse o Zé Pequeno e não uma extraordinária interpretação do Zé Pequeno. Queria que o espectador se relacionasse

---

<sup>14</sup> Essa idéia é utilizada no sentido de reaproveitar imagens de filmes, documentários ou de programas de televisão, internacionais ou nacionais, na montagem de outros produtos audiovisuais. (BERNARDET, in.: TEIXEIRA, 68-79)

diretamente com os personagens, sem filtros. Ter caras desconhecidas era um dos pontos de partida para o elenco (...)”<sup>15</sup>.

A idéia de Fernando Meirelles de colocar atores não profissionais, advindos de diversas comunidades periféricas, tornou-se uma forte tendência nas produções posteriores à *Cidade de Deus*. Filmes como *Quase Dois Irmãos*, *Tropa de Elite*, *Cidade dos Homens*, *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), *Era uma vez...*, *Última Parada*, *174* (Bruno Barreto, 2008) trabalham com “não-atores<sup>16</sup>”, sempre tendo como objetivo oferecer um grau de realismo para essas representações. A improvisação dos “não-atores” é fundamental para essas obras, as expressões lingüísticas e faciais dos sujeitos dos morros e das ruas ganham relevância porque apresentam uma dimensão “realista”. Os cineastas confirmam essa “busca pelo real” na seleção de atores que irão interpretar os personagens da periferia. Fernando Meirelles afirma que: “Em *Cidade de Deus*, resolvemos deixar o elenco solto em cena, sem marcas nem texto muito fechado. Acredito que o filme tenha mesmo um pé no documentário<sup>17</sup>.” José Padilha, diretor do polêmico e prestigiado *Tropa de Elite*, também afirma essa tendência ao realismo e ao documental: “Em *Tropa de Elite* adotamos o mesmo procedimento. Os atores não foram rigidamente marcados em cena e tiveram liberdade para improvisar, o que gerou uma certa imprevisibilidade no set<sup>18</sup>.” A relação entre ficção e documentário fica muito estreita em algumas obras do Cinema da Retomada.

Pela qualidade estética da produção e pelas polêmicas éticas, políticas e sociais que gerou, *Cidade de Deus* é marcante para a história do cinema nacional. Podemos questionar diversos pontos dessa obra, mas a sua importância para um avivamento do cinema brasileiro é inquestionável. Esta produção traz uma relevância fundamental para as questões referentes aos territórios periféricos e para os sujeitos sociais marginalizados no Brasil. Para o bem ou para o mal, reforçando, ou não, os clichês e estereótipos sobre a favela, o filme coloca em pauta os problemas da pobreza, da exclusão social, da fome, das drogas e, principalmente, da violência urbana nas periferias.

---

<sup>15</sup> Meirelles, Fernando. Sobre o elenco. [www.cidadededeus.globo.com](http://www.cidadededeus.globo.com). Site oficial do filme consultado em 19/08/2008.

<sup>16</sup> Termo que remete a idéia de atores não profissionais, sem experiência cinematográfica ou televisiva, advindos principalmente de favelas e morros das grandes cidades.

<sup>17</sup> Cf. NIGRI, André. “Eu vi um Brasil no cinema”. *BRAVO!*. Nº 132. São Paulo: Editora Abril. Agosto de 2008, p. 36-43.

<sup>18</sup> *Idem*.

Muitas foram as críticas feitas ao filme, algumas apontavam as qualidades estéticas e éticas, outras críticas apontavam os pontos falhos e negativos da obra. No entanto, os ataques mais polêmicos e radicais ficaram por conta da pesquisadora Ivana Bentes<sup>19</sup> ao denominar *Cidade de Deus* de “cosmética da fome”.

A “cosmética da fome” é uma idéia elaborada, mas não muito desenvolvida, pela professora e pesquisadora de cinema Ivana Bentes para analisar a grande safra de produções fílmicas brasileira que abordavam os territórios de pobreza: a favela, o morro, o subúrbio e o sertão<sup>20</sup>. A grande questão deste artigo é: como estão sendo filmadas as zonas periféricas no Brasil? O termo “cosmética” é usado para se contrapor à “estética da fome”, idealizada nos anos 60 pelo cineasta Glauber Rocha. Neste sentido, a “cosmética” traria um enraizamento teórico nas idéias pregadas nos anos 60, na maneira de tematizar e filmar a favela e o sertão nesse período.

A “cosmética” se fundamenta num tratamento espetacular e glamourizado da pobreza, da miséria, da violência, do crime, dos indivíduos que vivem em zonas excluídas da sociedade. Segundo Bentes, os filmes dos anos 50 e 60 não ofereciam um tratamento espetacular, folclórico, e com elementos de tipicidade aos territórios periféricos. Porém, estes elementos são encontrados em algumas produções cinematográficas contemporâneas.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadicam, à câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou o domínio da técnica e da narrativa clássica. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado”, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. (BENTES, 2007: 196)

Se o Cinema Novo buscava uma estética sem beleza e ornamentos, uma “estética da fome” e do “feio”, com poucos recursos cinematográficos, no qual a idéia do diretor era o ponto fundamental do filme, o Cinema da Retomada vai utilizar-se de diversos aparatos para melhorar a qualidade da obra: no áudio, na beleza da imagem, uso de diversas tonalidades de cores na fotografia, utilização do computador e outras tecnologias

<sup>19</sup> Professora Doutora do curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

<sup>20</sup> Cf. BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo”. In.: BENTES, Ivana (org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p.191-224.

avançadas, efeitos especiais e múltiplas montagens, sobrevôos e giros de câmeras, enfim, todos os recursos necessários para uma beleza estética da produção.

Dessa forma, as críticas de Ivana Bentes à *Cidade de Deus* são direcionadas a sua “estética MTV”, a sua narrativa pautada nos filmes de gângsteres, no seu enraizamento nas sagas da máfia, ao seu tratamento “épico-espetacular” da violência na periferia (BENTES, 2007: 220). Porém, para esta pesquisadora, os aspectos que implicam numa deficiência na representação da periferia nesta obra são o extremo brutalismo dos personagens e no isolamento da favela das outras zonas territoriais da cidade. As cenas de violência são espetaculares, com uma quantidade de assassinatos marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional, todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e se desenvolve porque tem uma estrutura fora da periferia. Esse fora não existe no filme.

Por fim, próximo de uma estética hollywoodiana, o filme *Cidade de Deus*, na visão de Ivana Bentes, promove um “turismo no inferno”, onde os sujeitos só têm como objetivo se odiar e se matar. A favela é representada como “novos campos de concentração”, verdadeiras máquinas de matar. Sempre há alguém pronto e destinado para odiar, vingar, violentar e matar o próximo. Mais uma vez, remetemo-nos ao pensamento do filósofo inglês Thomas Hobbes, no qual diz que: “O homem é o lobo do próprio homem.” A favela é representada como um estado de “guerra” permanente. O ódio, o desejo de vingança, o pavor, a intolerância, o crime e a morte são malefícios infinitos na representação do conjunto habitacional Cidade de Deus. Corroborando com essas críticas, Beatriz Jaguaribe denomina *Cidade de Deus* de “saga das truculências”, uma verdadeira “carnificina” de jovens da periferia, “um filme, portanto, que segue um gênero específico, o do filme de gângsteres, embora esses gângsteres sejam despídos das estilizações glamorosas dos bandidos americanos” (JAGUARIBE, 2007: 113).

São tantos os atos de vingança, de crime e assassinatos no filme que um dos efeitos no espectador seria a neutralização das imagens da violência. Uma naturalização ou banalização das mortes que se sucedem nas favelas do Rio de Janeiro. Tal fenômeno já é apresentado de maneira banal pelos jornais impressos e pelos programas televisivos

contemporâneos. O leitor/espectador consome essas imagens brutais de forma banalizada, sem crítica e sem indignação perante a eliminação do outro, do diferente, do marginal, do favelado. No entanto, tal efeito numa produção cinematográfica reforça ainda mais esta idéia de que todo morador da periferia é criminoso e de que “bandido bom é bandido morto”<sup>21</sup>. Jaguaribe afirma que em *Cidade de Deus*: “As seqüências de matanças, vinganças, assaltos e a morte consecutiva de tantos personagens chegam ao limite do transbordamento, o que geraria uma neutralização da imagem da violência pelo seu próprio excesso” (JAGUARIBE, 2007: 115).

Ivana Bentes, nas suas reflexões sobre o filme *Cidade de Deus*, deixa-nos uma questão digna de análise: “O cinema do massacre dos pobres nos prepara para o massacre real, que já acontece, e para massacres por vir, do mesmo modo que o cinema americano de ação antecipou e produziu o clima de terror e controle internacional e o clamor por justiça infinita” (BENTES, 2007: 222)? A repercussão de uma obra cinematográfica pode gerar diversos efeitos positivos e negativos para um território periférico ou para seus habitantes: a criação de estereótipos, reforço de estigmas, construção de uma cultura do medo, elaboração de políticas públicas, agendamento de questões sociais e econômicas, enfim, acreditamos que só não devemos ficar indiferentes às imagens e narrativas sobre o que está à margem.

Podemos perceber que um dos objetivos da mídia contemporânea é criar um impacto sensacionalista-realista nos espectadores ou leitores. Os jornais, com as suas fotografias e com o seu discurso alarmante, tentam criar um impacto no leitor com os fatos cotidianos que acontecem na urbanidade: roubos, seqüestros, drogas, violência, corrupção, prisões, escândalos, guerras, desastres naturais, acidentes, mortes, fome, miséria, desemprego, crises, dramas pessoais, decepções sociais, etc. Da mesma forma, as imagens televisivas dificilmente fogem deste padrão de espetáculo dramático ou trágico. Os telejornais, as telenovelas, as minisséries, e outros programas televisivos, têm um caráter exibicionista, sensacionalista e/ou fundamentados na idéia do “choque do real.”

O “choque do real” é produzido pelas estéticas do realismo literário, televisivo e cinematográfico visando dar conta das conflituosas experiências da modernidade urbana. É

---

<sup>21</sup> Declaração dada pelo ex-delegado e deputado carioca Sivuca, tal bordão defende a eliminação radical de traficantes e criminosos. Grupos de *funkeiros*, através de uma música, criticaram a frase do deputado carioca na Revista *Veja*. Cf. [http://veja.abril.com.br/101297/p\\_120.html](http://veja.abril.com.br/101297/p_120.html). Site consultado em 09/09/08.

importante observar que nem toda narrativa ou imagem faz uso do “choque do real”, mas tal efeito dramático e estético tem ganhado acentuada relevância na retratação da violência social no Brasil. Mas o que é o “choque do real”?

Beatriz Jaguaribe define o “choque do real” como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. A idéia é provocar o incômodo, sensibilizar o espectador/leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência urbana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva (JAGUARIBE, 2007: 100).

O “choque realístico” não se confunde com as noções de sublime ou de catastrófico, pois suas ocorrências estão voltadas para as representações de acontecimentos cotidianos, históricos e sociais. O objetivo estético do “choque” é potencializar uma descarga catártica, mas tal descarga emocional não leva, necessariamente, à sentimentos como a compaixão, a piedade ou a elevação espiritual. A recepção do “choque” no espectador/leitor não pode ser medido, o impacto de tal efeito realístico em cada sujeito varia segundo o contexto histórico e a bagagem cultural e social de cada um.

Porém, da perspectiva do criador artístico, do escritor literário ou do cineasta, a utilização do “choque do real” tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social ou aguçar o sentimento crítico. A intenção do diretor quando apresenta uma imagem fundamentada no “choque realístico”, por exemplo, é desestabilizar a neutralidade do espectador sem que isso acabe, necessariamente, num agenciamento político (JAGUARIBE, 2007: 101).

Mas em que imagens e narrativas contemporâneas podemos encontrar o “pancadão do real”? Os filmes da Retomada, que estão sendo analisados neste capítulo, *Cidade de Deus*, *Quase Dois Irmãos* e *Tropa de Elite*, apresentam cenas com esse efeito catártico? Segundo Jaguaribe, o cinema do “choque do real” pode ser encontrado em diversas produções nacionais contemporâneas: *Cidade de Deus*, *Carandiru* (Hector Babenco, 2002), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003). No entanto, iremos nos concentrar apenas em *Cidade de Deus*.

No filme *Cidade de Deus*, que com a quantidade de cenas de violência e morte geram uma neutralização das imagens de violência, “destaca-se um episódio que cristaliza o impacto do choque do real e transforma a imagem numa pedrada no olho do espectador” (JAGUARIBE, 2007: 115). A cena na qual a autora se refere é o momento que o personagem Zé Pequeno, chefe do narcotráfico no filme, ordena um castigo exemplar a um grupo de crianças que tinha furtado uma mercearia de um comerciante dentro favela. Uma das regras estabelecidas pelo tráfico de drogas é não assaltar os moradores da própria comunidade, o indivíduo que transgride esta lei não escrita é severamente punido.

No filme, alguns meninos conseguem fugir dos traficantes locais, mas duas crianças são encurraladas pelo bando do temido Zé Pequeno. Ele oferece a oportunidade dos menores escolherem onde desejam levar o tiro, no pé ou na mão. Os garotos escolhem levar o tiro na mão, mas Zé Pequeno atira no pé das crianças.



Cena de *Cidade de Deus*: O desespero da criança após o tiro no pé.

O chefe do tráfico ainda decreta, com uma dose de crueldade e sadismo, que um menino da sua quadrilha, Filé com Fritas, execute uma das crianças, uma espécie de ritual de iniciação à vida criminosa. As duas crianças cercadas pelos bandidos estão apavoradas, chorando e com muito medo. Crianças pequenas, sujas, sem força e totalmente desesperadas. O realismo expressado na cena pode ser constatado nas faces de pavor dos dois menores em situação de extremo risco de vida. Filé executa a sentença, o tiro é disparado contra uma das crianças indefesas e aterrorizadas. O “choque do real” se

apresenta ao espectador de uma forma dramática e realística: a violência do narcotráfico contra meninos de uma comunidade desprotegida pelo poder do Estado, onde as normas de convivência vêm de um poder criminoso e ilegal. Luiz Zanin Oricchio afirma que:

“Tudo, nessa cena, é forte, da interpretação dos atores, densamente naturalística, ao tempo de duração, lento, cruel, reflexivo, se o termo é cabível. São minutos em que o público permanece em absoluto silêncio, procurando assimilar o que não pode ser assimilado – a ação brutal de alguém que tira a vida de outro, sendo esse outro uma criança de aproximadamente 10 anos” (ORICCHIO, 2003:159).

Oricchio entende que *Cidade de Deus* marca o fim de um ciclo cinematográfico, uma experiência que condensa muitas das questões discutidas durante a década de 90, forte referência para as próximas produções (ORICCHIO, 2003:156). No entanto, não participamos dessa idéia, acreditamos que este filme, justamente por servir de referencial para outras produções, dá continuidade a Retomada do cinema nacional. *Cidade de Deus* não é o grande final do cinema nacional contemporâneo, mas um processo que continua vivo e atual nas estéticas filmáticas. Ainda é cedo, historicamente, para decretarmos a fase final do Cinema da Retomada. Precisamos de um maior distanciamento, de mais reflexões e análises. Porém, fica a idéia de que a Retomada continua em pleno movimento em filmes posteriores ao de Fernando Meirelles, tais como: *Quase Dois Irmãos*, *Tropa de Elite*, *Cidade dos Homens*, *Era uma vez...*, entre outros.

O filme *Quase Dois Irmãos* continua na mesma linha temática e estética de *Notícias de uma Guerra Particular* e *Cidade de Deus*<sup>22</sup>, a saber: a genealogia do tráfico de drogas em favelas do Rio de Janeiro, a escalada da violência urbana e uma representação dos sujeitos marginais que compõe este quadro de medo e insegurança nas grandes cidades. Essa produção se destaca um pouco mais das outras duas obras supracitadas na medida em que oferece uma ênfase maior na relação social, repleta de conflitos, violência, trabalho, amizade, sexo e amor entre classe média e periferia.

O filme aborda a relação entre o “asfalto” e o “morro” em três períodos históricos diferentes no Rio de Janeiro, mas três períodos que de certa forma se complementam. Nos

<sup>22</sup> *Quase Dois Irmãos* tem a direção de Kátia Lund e o roteiro de Paulo Lins, dois elementos que participaram diretamente, ou indiretamente, dos filmes *Notícias de uma Guerra Particular* e *Cidade de Deus*.

anos 50, a relação entre a favela e a classe média se dava através da música popular, o ponto de ligação entre esses “dois mundos” era o samba e o carnaval. O intelectual valorizava e romantizava as produções artísticas e culturais que saiam da periferia: a malandragem do favelado, as danças e a poesia alegre dos sambistas que sensibilizam uma classe média ainda longe de uma cultura do medo. Neste momento, as relações são amigáveis, existe um respeito mútuo, não há um pavor em relação ao outro, a favela não se apresenta como uma ameaça de crime e violência à cidade. As classes mais abastadas tentam conscientizar os moradores dessas comunidades periféricas do seu estado de miséria e pobreza, mas eles também descobrem as belezas estéticas dos talentos artísticos do morro. Algumas cenas demonstram um certo saudosismo desse período expresso através de imagens em tonalidade sépia, nas letras do samba e num carnaval ainda longe do grande espetáculo cultural que é atualmente.

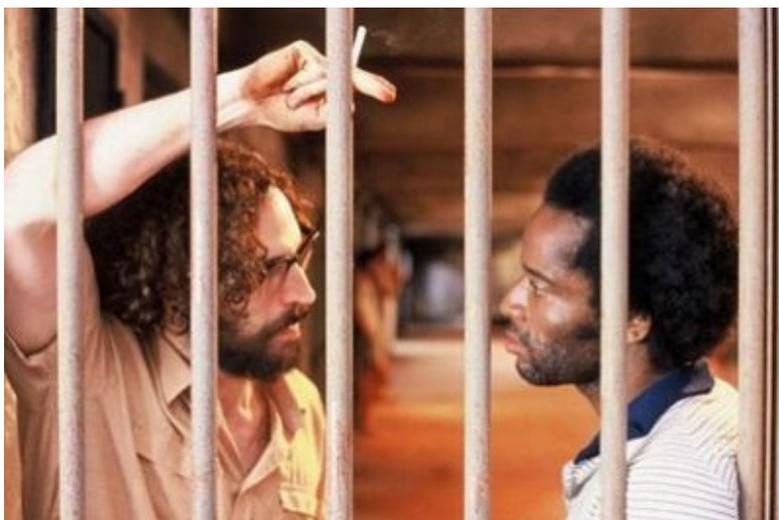


Cena de *Quase Dois Irmãos*: a classe média curtindo samba no morro nos anos 50.

Na representação dos anos 50, o samba é o principal elemento que aproxima uma “cidade partida”, a favela ainda não é o espaço da violência e das drogas, mas o local de uma cultura exaltada pelas classes privilegiadas.

Nos anos 70, quando o Brasil era dirigido pelo Regime Militar, o contato entre a periferia e a classe média, no filme, acontece na Penitenciária da Ilha Grande, na costa do Rio de Janeiro. Presos “políticos”, que lutavam contra a ditadura militar, eram colocados na

mesma cela com bandidos “comuns”, ambos estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Nesta convivência de “dois mundos” sociais completamente diferenciados surge a facção criminosa “Falange Vermelha”, que depois irá se transformar no temido “Comando Vermelho” (CV). Em pouco tempo estes criminosos assumiram um “poder paralelo” em diversas comunidades carentes do Rio de Janeiro. A aproximação entre presos “políticos” e “comuns”, os conflitos gerados, as amizades, a aprendizagem que os criminosos “comuns” tiveram com essa jovem classe média disciplinada, contestadora e revolucionária gerou uma organização do movimento marginal dentro, e depois fora, do sistema penitenciário. Mais uma vez é uma tonalidade de cor das imagens que imprimem um sentimento no espectador, um tom dramático, obscuro, sem glamour e com um peso emocional de sofrimento.



Cena de *Quase Dois Irmãos*: dois segmentos sociais no mesmo presídio nos anos 70.

Apesar da narrativa ser conduzida pela história pessoal de dois personagens, Miguel e Jorge, o que se quer mostrar realmente é uma “cidade partida” em dois segmentos sociais diferenciados, os intelectuais e os excluídos, a classe média e os moradores do morro. Apesar das relações trabalhistas, de violência, amor, amizade, medo e ódio que se estabelecem na cidade, na favela e no sistema prisional, são as diferenças intelectuais, ideológicas, sociais e econômicas que marcam o filme. Mesmo habitando na mesma cidade, de algumas vezes gostarem da mesma cultura, exemplificado no samba ou no *funk*, uma

irmandade entre esses sujeitos de camadas sociais distantes é impossível. O “Quase”, do título do filme *Quase Dois Irmãos*, marca uma irmandade incompleta e inviável de fato. Apesar das cenas de contato entre essas duas camadas, a integração e a sociabilidade harmoniosa é um sonho utópico. O que prevalece é a segregação.

A partir dos anos 2000 são os filhos de Miguel e Jorge que irão conduzir os amores e os conflitos de dois segmentos sociais opostos. A personagem Juliana, filha de Miguel, começa a se envolver com um jovem traficante do Morro dos Macacos. Ela sobe o morro com suas amigas para curtir bailes *funk*<sup>23</sup>, estabelece laços de amizade com os moradores do local e fica atraída pelo jovem “dono”<sup>24</sup> da favela. O traficante Delei, homem de confiança do marginal Jorge, tem um relacionamento amoroso e transgressor com Juliana, uma menina rica, filha de político, que vai à favela para curtir *funk* e afrontar a sua família.



Cena de *Quase Dois Irmãos*: O relacionamento amoroso entre a moça da classe média e o traficante da favela nos anos 2000.

Mais uma vez a relação amistosa entre essas duas esferas sociais se apresenta impossível, as diferenças, os conflitos, o medo, a “guerra” entre traficantes rivais, as diferenças de pensamentos, a pobreza, enfim, a desigualdade social impede uma união de camadas sociais diferentes. O filme mostra uma nítida separação ideológica entre sujeitos

<sup>23</sup> Nos anos 90 o contato entre jovens da classe média com moradores da favela foi vista com espanto e temor pela sociedade e pela imprensa jornalística. Cf. SARAPU, Paula. “Dos bailes do Chapéu aos ‘esticas’”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de Maio de 2008. p.16. e HERSCHMANN, 2000:108.

<sup>24</sup> Este termo é utilizado pelos moradores da favela para denominar o chefe do tráfico de drogas das periferias. São os criminosos que têm a liderança das facções.

sociais no morro, na prisão, nos espaços públicos, na cidade. Foi construído um muro quase que intransponível entre a “favela” e o “asfalto”, mesmo que em alguns momentos estes indivíduos entrem em efetivo contato cultural ou corporal.

Enfim, o filme *Quase Dois Irmãos* traz uma reflexão sobre o olhar utópico do intelectual dos anos 60 e 70 no Brasil. A idéia que se tinha do marginal-herói, do bom bandido é suplantada pelo marginal sanguinário, pela idéia do traficante aterrorizador dos cidadãos. Essa desilusão do intelectual com os sujeitos das zonas periféricas conduziu a sociedade para um agravamento da segregação social, uma decepção em relação aos principais objetivos de um grupo que desejava lutar e defender as causas dos menos favorecidos economicamente. A cena final do filme mostra bem esta segregação, a câmera se movimenta lentamente das zonas nobres da cidade, com apartamentos seguros e luxuosos, para os barracos irregulares e deficientes da favela. Outro aspecto que deve ser apontado é a transformação social dos jovens contestadores e revolucionários dos anos 60 e 70 no Brasil. Muitos chegaram ao poder político, mas poucos realmente contribuíram para uma qualidade de vida do povo. Num dos diálogos entre os personagens Jorge e Miguel, nos anos 2000, eles chegam a seguinte conclusão: os dois perderam, mas o indivíduo de classe média perdeu “bonito”, com liberdade, dinheiro, roupas caras, casa, poder político e prestígio social. Já o indivíduo da periferia continua no meio da miséria, mesmo que alcance poder pelo viés do tráfico, a situação desse personagem ainda é de risco e pobreza.

*Tropa de Elite* é outro filme do Cinema da Retomada nacional que aborda a violência urbana no Rio de Janeiro, mas agora sob a perspectiva de um policial militar. Produção estruturada numa narrativa em primeira pessoa, na qual o principal personagem, o Capitão Nascimento, busca um substituto a sua altura para comandar sua tropa especializada no combate ao crime, o Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro (BOPE). Esta produção apresenta a atuação da polícia militar, especificamente a tropa especial do Rio de Janeiro, nas favelas cariocas: o treinamento, as táticas de enfrentamento às facções criminosas, as dificuldades do dia-a-dia, a corrupção dentro da própria instituição, as ações violentas, as práticas de tortura e brutalismo, as execuções sumárias de bandidos, a frieza nos combates, o descontrole emocional e afetivo, enfim, o cotidiano de violência urbana numa grande cidade na perspectiva de um agente da lei.

O roteiro do filme dialoga com o livro *Elite da Tropa* de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel. Este último autor supracitado já foi capitão do BOPE e participou das filmagens do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*. Os depoimentos do Capitão Pimentel, no documentário, já anunciavam o clima de “guerra particular” entre traficantes e policiais no Rio de Janeiro, além disso, antecipava o estresse emocional que apresenta o Capitão Nascimento em *Tropa de Elite*. A conexão entre os dois filmes é clara em diversos pontos.

O filme tem como fio condutor da narrativa a voz em *off* do personagem principal, o Capitão Nascimento, na busca de encontrar um substituto para comandar seu esquadrão no BOPE.



Cena de *Tropa de Elite*: O personagem-narrador Capitão Nascimento

Desejando sair do seu cargo o mais rápido possível, o estresse e a dificuldade de realizar o seu trabalho comprometem a sua vida particular e profissional. Falta de tempo para criar o seu filho recém nascido, discussões com a sua esposa e a falta de perspectiva numa mudança no quadro de violência e crime na cidade, levam Nascimento a treinar um grupo de aspirantes à tropa especial da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Nascimento enxerga a possibilidade de ser substituído por dois jovens policiais: Neto e Matias.

O personagem Neto Gouveia é um jovem corajoso e muito impulsivo, ele se desligou da PM convencional por causa de uma desilusão após testemunhar a corrupção que assolava a corporação. A relação amigável entre alguns policiais e traficantes é um

tema muito polêmico no filme, a degradação moral da segurança pública carioca é posta, em muitas cenas, em evidência pelas câmeras de *Tropa de Elite*. O espectador pode ser conduzido à interpretação de que os policiais sérios, honestos e dignos só podem ser encontrados na polícia que veste a farda preta<sup>25</sup>. As ações dos policiais do BOPE, apesar das práticas de violência e tortura, de execuções sumárias exibidas no filme, caracterizam uma imagem do policial de caráter, corajoso e profissional. A imagem positiva dos policiais do BOPE para o imaginário social pode ser comprovada na inserção de frases<sup>26</sup>, vestimentas, brincadeiras e atitudes do filme no cotidiano popular brasileiro. Nas escolas, nas universidades, nas praças, nos programas humorísticos, na Internet, enfim, em diversos setores da sociedade brasileira, o policial herói e corajoso ganha destaque através de *Tropa de Elite*. Mas essa não é uma imagem única e incontestável do policial produzida pela obra, alguns intelectuais, artistas e críticos apontaram o nível de fascismo e terror desses agentes<sup>27</sup>.

Já o personagem André Matias tem uma personalidade totalmente diferente da do seu amigo Neto. Matias é negro e de origem humilde, um jovem policial disciplinado e inteligente que busca melhorar a sua vida através da faculdade de direito. Aplicado em todas as suas tarefas, seja na polícia ou nos trabalhos acadêmicos, Matias apresenta uma personalidade crítica perante as informações e conhecimentos vindos de noticiários jornalísticos e de seus colegas universitários de classe média. No entanto, com o assassinato do seu amigo numa favela, a personalidade de Matias vai se transformando de acordo com seu desejo de vingança. A dureza, a brutalidade, aliados ao seu caráter disciplinado e intelectual, vai dando condições deste personagem ocupar o lugar do Capitão Nascimento.

Estes três personagens, Nascimento, Matias e Neto, formam com Baiano, chefe do tráfico no Morro dos Prazeres, uma rede de poder, perseguição, tortura, violência e morte dentro da periferia. Um ponto a ser destacado é o caráter do criminoso Baiano. Mais uma vez o olhar utópico dos anos 50 e 60, no qual o bandido era glamourizado ou romantizado

---

<sup>25</sup> Alusão ao uniforme do BOPE, que é de cor preta, diferente da polícia convencional que veste uma tonalidade de azul ou cinza.

<sup>26</sup> Os exemplos de jargões do filmes repetidos nas ruas são: “missão dada é missão cumprida”; “sementinha do mal”; “zero um”; “zero dois”; “não me misturo a vagabundo”, “é faca na caveira”; “senta o dedo nessa porra”; “bota ele no saco”; Muitas roupas e objetos foram comercializados com os símbolos BOPE (uma faca enfiada numa caveira).

<sup>27</sup> Cf. [http://veja.abril.com.br/171007/p\\_080.shtml](http://veja.abril.com.br/171007/p_080.shtml) . Site consultado em 27/09/08.

por alguns cineastas<sup>28</sup>, é rompido pelo olhar do marginal violento, sanguinário e opressor da comunidade. Mesmo quando beneficia alguém, como deixar que uma ONG preste serviços à comunidade, Baiano visa tirar algum proveito, que neste caso é seduzir um jovem da classe mais privilegiada para vender drogas dentro da universidade, no “asfalto”, sem precisar que os usuários subam o morro para consumir maconha ou cocaína. Aliás, o personagem Edu, um jovem bem-nascido que atua para o tráfico no “asfalto”, marca uma classe média não apenas como usuária de drogas, mas como um traficante menor, o “estica”, citado no segundo capítulo desta pesquisa, e como financiadora das facções criminosas e da violência urbana. Esta é uma das teses polêmicas do documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, idéia que se repete em *Tropa de Elite*, apontando mais uma vez uma filiação entre estas duas produções da Retomada cinematográfica brasileira.

Se em filmes como *Cinco Vezes Favela* a burguesia é apontada como opressora das classes populares, em *Tropa de Elite* a classe média também é apontada, tanto quanto os sujeitos da favela, como os responsáveis pela violência urbana e pela insegurança social.

*Tropa de Elite* reafirma a tendência dos filmes da Retomada a buscar uma qualidade estética nas suas produções. A bela imagem, cenas fortes, chocantes e uma trilha sonora marcante são os aspectos fundamentais do cinema brasileiro atual. A aproximação estética com as produções de Hollywood é inegável, há uma supervalorização na qualidade das imagens. Esteticamente a influência do cinema americano é evidente. Já o Cinema Novo se colocava em oposição ao cinema industrial americano, o que o difere totalmente das produções atuais.

Devemos ressaltar, mais uma vez, que a aproximação dos filmes ficcionais com a estética documental é outro fator de grande relevância nos filmes contemporâneos, *Tropa de Elite* não foge dessa tendência<sup>29</sup>. Outro aspecto de destaque é que alguns filmes contemporâneos suscitam muitos debates e momentos extracineamatográficos, fato que não ocorria com frequência na época do Cinema Novo. Muitas matérias jornalísticas, pirataria, premiações internacionais, entre outros acontecimentos, contribuem para sucessivos

---

<sup>28</sup> Exemplificamos esta idéia através do personagem Tião Medonho, de o *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Faria, 1962). Tião entra para o mundo do crime para oferecer uma vida melhor para a sua família. Com o dinheiro do assalto ao trem ele compra brinquedos para seus filhos, uma geladeira nova e uma casa digna para seus familiares. Até a comunidade ele beneficia, levando água para os moradores do morro.

<sup>29</sup> Ver a matéria de NIGRI, André. “Eu vi um Brasil no cinema”. *BRAVO!*. Nº 132. São Paulo: Editora Abril. Agosto de 2008, p. 36-43.

recordes de bilheteria no Brasil. São inumeráveis os fatores que levam o público às salas de cinema, mas os filmes contemporâneos têm aproveitado muito bem esses fatores. Ao contrário desses acontecimentos, a corrente cinemanovista, por terem planos longos, uma linguagem estética e cinematográfica de difícil compreensão, pouco circularam nas classes populares.

Um fato que confirma a conexão temática e estética entre os filmes nacionais contemporâneos é que muitos camelôs do Rio de Janeiro vendiam *Tropa de Elite 2*, *Tropa de Elite 3* e até o *Tropa de Elite 4*. A versão 2 de *Tropa de Elite* na verdade é o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, a versão 3 é apenas uma colagem de vídeos de operações policiais em favelas, principalmente em Niterói, já a versão 4 é o filme *Quase Dois Irmãos*, de Lucia Murat. Assim, o narcotráfico, a violência, o crime, a cultura da periferia são temas muito revistos nas telas do cinema nacional da atualidade. O que, conseqüentemente, traz implicações positivas e negativas para determinados espaços e grupos sociais.

Por fim, o que prevalece na grande produção e proliferação de filmes brasileiros, dos anos 50 até os dias atuais, é um retrato heterogêneo da periferia brasileira. Mesmo que cada obra siga uma idéia estética, espetacular, glamourosa, neo-realista, “estética da fome”, “cosmética da fome”, televisiva, publicitária, documental, idealizada, entre outras possíveis formas de se representar o real, o que prevalece é a oferta de diversas maneiras de se pensar, analisar e ver a realidade das favelas no Brasil. Independente da posição ética do cineasta em retratar o outro, o diferente, as classes populares, o que surge no cenário atual é a possibilidade de escaparmos da hegemonia de uma imagem do Brasil unitária e homogênea. Devido à multiplicidade de imagens, discursos e narrativas sobre a favela podemos encontrar “linhas de fuga” dos clichês que marcam estes territórios de pobreza e violência, é possível compreender os sujeitos que habitam estas zonas de exclusão sem cairmos nos estereótipos dos sujeitos violentos e drogados.

Oricchio aponta duas maneira de representar a favela nos filmes dos anos 50 e 60, de um lado há a representação idílica dos morros. Território da felicidade, do amor ao samba, pouco importando se as pessoas estejam doentes e passando fome. O filme emblemático seria *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, onde o Brasil é alegre, colorido, pobre, mas digno. Alienados, os pobres cantavam e dançavam enquanto uma estrutura de

poder mantinha uma ordem de exclusão vigente no país. É a visão de um estrangeiro, de um “turista” no país. Com música de Antônio Carlos Jobim e com boa fotografia em technicolor, o filme mostra um Rio de Janeiro de cartão-postal, onde as pessoas sambam nos bondes e nas barcas. Conforme Oricchio, “macumba para turista, foi o mínimo que se disse dessa obra, no entanto amorosa com o Brasil, que correu o mundo, sendo famosa até hoje” (ORICCHIO, 2003: 147-152). De outra forma, existe a representação que um grupo de cineastas esquerdista fez do morro, local imerso numa profunda ignorância, passividade e alienação. As classes inferiores se ocupavam de tarefas menores, como o carnaval e empregos que mantinham o *status quo* de exclusão social, em vez de, organizadamente, revoltar-se e fazer a revolução contra uma burguesia opressora. As principais referências são *Rio*, *40 Graus*, *Rio, Zona Norte*, *Cinco Vezes Favela* e os filmes de Glauber Rocha.

Atualmente, prevalece uma representação espetacular da favela, imagens impactantes, com forte carga emotiva e dramática. O “choque realístico” impera, não exclusivamente no cinema nacional, mas em muitas produções midiáticas contemporâneas. As novas tecnologias servem de suporte para gerar belas imagens que prendem o espectador ao “real” representado. Seduzir o público através de um espetáculo visual é uma das metas dessas produções cinematográficas, mesmo que para isso tais filmes reproduzam ou reforcem estereótipos sobre os segmentos sociais desfavorecidos.

Concluindo este capítulo, relato uma experiência prática que fiz com meus alunos do ensino médio. Levei esses jovens para assistir numa sala de cinema de Macaé o filme *Era uma vez...* Durante a exibição do filme foi possível ouvir comentários sobre as cenas de violência, preconceito e morte. No entanto, foi a seqüência final de imagens que causou uma descarga emotiva intensa nesses jovens. A cena do seqüestro de Nina, protagonista da história, e a morte dela junto ao corpo do seu amor, Dé, causou indignação, tristeza e choro descontrolado nas moças que acompanhavam o filme. Podemos levar muitos pontos em consideração na análise desse acontecimento extracinematográfico, mas de acordo com o conceito de “choque do real”, esta produção causou a descarga catártica através de imagens fundamentadas numa construção realística. Acreditamos que outras produções cinematográficas escapem dessa estética impactante contemporânea, filmes como *Santo Forte*, *Sou Feia, mas Tô na Moda*, *Sonhos e Histórias de Fantasmas* retratam o cotidiano da favela desconstruindo os estereótipos de criminalidade, violência e morte. Finalizamos

este capítulo, afirmando que a relação do Cinema da Retomada com o Cinema Novo é profunda, podemos apontar muitas diferenças e aproximações, mas é o diálogo complementar que rege as heterogêneas representações dos territórios periféricos da *urbe*.