

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**BRUNA WERNECK DE ANDRADE BAKKER**

**FAVELA EM CENA:**  
**UMA ANÁLISE SOBRE O FILME CIDADE DOS HOMENS**

**Rio de Janeiro**  
**2009**

Bruna Werneck de Andrade Bakker

**FAVELA EM CENA:** uma análise sobre o filme Cidade dos Homens

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: Prof. Dr. João Batista de Macedo Freire Filho

Rio de Janeiro

2009

B168 Bakker, Bruna Werneck de Andrade.  
Favela em cena: uma análise sobre o filme Cidade dos Homens/  
Bruna Werneck de Andrade Bakker. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

46 f.

Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2009.

Orientador: João Freire Filho.

1. Cinema. 2. Representações sociais 3. Comunicação Social -  
Monografias I. Freire Filho, João. III. Universidade Federal do Rio de  
Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 791.430981

Bruna Werneck de Andrade Bakker

**FAVELA EM CENA: UMA ANÁLISE SOBRE O FILME CIDADE DOS HOMENS**

Monografia submetida à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2009.

---

Prof. Dr. João Macedo de Batista Freire Filho, ECO/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ivana Bentes, ECO/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Victa de Carvalho, ECO/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

## RESUMO

BAKKER, Bruna Werneck de Andrade. **Favela em Cena**: uma análise sobre o filme Cidade dos Homens. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

Este trabalho consiste na análise do filme brasileiro Cidade dos Homens, de Paulo Morelli, no qual se busca perceber de que formas o espaço da favela carioca é representado no filme. Considerado como desfecho tanto para a série de televisão homônima exibida pela Rede Globo de Televisão de 2002 a 2005, quanto para o projeto iniciado pelos diretores Fernando Meirelles e Katia Lund em Cidade de Deus (2002), percebe-se nessa produção grande importância tanto para o cenário cinematográfico nacional quanto para um movimento mais amplo de representação audiovisual das favelas cariocas na mídia de massa nacional. O estudo é realizado através da análise discursiva e imagética desta produção a partir do cenário do cinema nacional em seu ano de lançamento (2007), ao mesmo tempo em que reflete sobre o espaço da favela carioca tanto no contexto histórico de seu surgimento no início do século XX, quanto diante de outras produções da cinematografia nacional

CINEMA, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS, COMUNICAÇÃO SOCIAL –  
MONOGRAFIAS.

**ABSTRACT**

BAKKER, Bruna Werneck de Andrade. **Favela em Cena:** uma análise sobre o filme *Cidade dos Homens*. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

This work consists on analysing the brazilian film *Cidade dos Homens* (City of Men), directed by Paulo Morelli, focusing on the ways that the favela carioca is represented in this movie scenario. Considered the conclusion of the homonymous four-year television series (2002 – 2005), this film is also the final production of a wider cinematographic project that begun with the film *Cidade de Deus* (City of God), directed by Fernando Meireles and Katia Lund, released in Brazil in the year of 2002. Therefore, we believe that *Cidade dos Homens* (City of Men) is a highly important production not only for brazilian movie scenario, but also for the recent visibility that the favelas have been having in the brazilian mass media . Our study is made upon the analysis of speech and images of this production, also analysing the cinematographical context of the year of its emergency in 2007. We'll also consider the different representations that the space of the “favela carioca” has been taking over the history of national cinematography.

CINEMA, SOCIAL REPRESENTATIONS, SOCIAL COMUNICATION -  
MONOGRAPHY.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA FAVELA CARIOCA</b>	<b>13</b>
2.1	A FAVELA CARIOCA NO INÍCIO DO SÉCULO XX	13
2.2	UM BREVE PANORAMA SOBRE A FAVELA CARIOCA NO CINEMA NACIONAL	20
2.3	CONCLUSÕES	25
<b>3</b>	<b>REPRESENTAÇÃO SOCIAL, ESTEREÓTIPO E O LUGAR DA FICÇÃO NA PÓSMODERNIDADE</b>	<b>26</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISE DO FILME CIDADE DOS HOMENS</b>	<b>32</b>
4.1	CIDADE DOS HOMENS: ENTRE A SÉRIE E O FILME	35
4.2	A VIOLÊNCIA NO FILME	37
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>40</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>42</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Cenário de muitos filmes, videoclipes e, mais recentemente, telenovelas, a favela carioca tem sido um dos temas mais recorrentes nas tramas audiovisuais brasileiras, sobretudo no campo da ficção. Somente entre os anos de 2007 e 2008 três onerosos filmes abordaram esse universo: *Tropa de Elite*, de José Padilha (2007); *Cidade dos Homens*, de Paulo Morelli (2007) e *Era uma vez...*, de Breno Silveira (2008). Esta particular visibilidade se expandiu também para o cenário televisivo com a produção das telenovelas *Duas Caras*, de Aguinaldo Silva (2007), da Rede Globo de Televisão e ainda da bem-sucedida telenovela *Vidas Opostas* (2006), da Rede Record. Um traço bastante marcante destas produções, assim como em outros filmes dos anos 50 e 60, é a caracterização da favela como um espaço à margem da cidade do Rio de Janeiro. Surgindo como território autônomo, é a partir da constante caracterização de uma liderança comunitária, geralmente representada por traficantes de drogas, que parece se consolidar um elo entre os filmes deste período.

Ainda que não tenha sido pioneiro ao apresentar um núcleo de traficantes nas favelas cariocas, o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e co-direção de Katia Lund, lançado em 2002, foi uma das mais discutidas produções ficcionais sobre o tema. O impacto e a relevância que o filme obteve tanto na cinematografia nacional, quanto nas próprias discussões acadêmicas sobre a representação audiovisual da favela carioca é indiscutível, figurando quase obrigatoriamente na filmografia de quem pretende se aprofundar no assunto (RIBEIRO, 2005). No entanto, diversas críticas foram feitas à produção que ao propôr apresentar a evolução do tráfico de drogas na favela Cidade de Deus, espetacularizaria a violência destes locais ao utilizar imagens, enquadramentos, fotografia e edição, bastante similares a uma linguagem visual já popularizada pela propaganda (BENTES, 2007; CARRERO e PRYSTHON, 2005).

Contando com os mesmos produtores e boa parte do elenco de *Cidade de Deus*, o filme *Cidade dos Homens* surge no cenário cinematográfico nacional como um desfecho do projeto empreendido por Meirelles e Lund em 2002 (CIDADE, 2007b). Segundo o diretor Paulo Morelli, em entrevista ao Making Of oficial de *Cidade dos Homens*, a principal diferença entre as duas produções que abordam a favela carioca e o tráfico de drogas estaria justamente no protagonismo dado à esta atividade nas favelas, ressaltando que enquanto *Cidade de Deus* "é um filme sobre o tráfico, aonde a comunidade é o pano de fundo", *Cidade dos Homens* seria justamente o inverso: "um filme sobre a comunidade, sobre as



pessoas, e o tráfico é o pano de fundo" (CIDADE, 2007b).

Conclusão da bem-sucedida série homônima exibida pela Rede Globo de Televisão entre os anos de 2002 a 2005<sup>1</sup>, o filme narra a história dos protagonistas Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva), que ao atingirem a maioridade enfrentam problemas quanto a figura paterna: Laranjinha busca encontrar o pai que nunca conheceu e Acerola se esforça para ser um bom pai para seu filho Cleyton (Vinícius e Vítor de Oliveira). No entanto, esta história é significativamente permeada pelos embates violentos do tráfico de drogas no Morro da Sinuca entre os traficantes Madrugadão (Jonathan Haggensen) e Nefasto (Eduardo BR) que disputam o controle do local. Ainda que não constitua o enfoque central da narrativa e tampouco se utilize exclusivamente de imagens brutais para registrá-la, a violência da guerra travada pelos traficantes atua de forma estrutural no filme.

Buscando construir uma narrativa supostamente fiel à realidade vivida pelos jovens das favelas da cidade, a roteirista Elena Soares e o diretor Morelli optaram introduzir o tema por considerarem que seria uma "omissão muito grande não tocar no assunto", uma vez que a violência é algo "muito presente na vida das comunidades" (CIDADE, 2007b). Outra característica do filme, ressaltada por Elena Soares, é o enfoque não no embate entre traficantes, mas sim "no êxodo da população que é obrigada a sair de suas casas por causa de uma guerra que não é dela"(Idem). A utilização de locações reais e de atores oriundos das próprias comunidades e formados pelas ONGs criadas desde o início do projeto de *Cidade de Deus*, são fatores bastante exaltados pelo diretor e pela roteirista que vislumbram nesta particular estrutura do filme um de seus maiores predicados (CIDADE, 2007b).

Estas características, no entanto, não constituem algo novo e tampouco diferente em relação às produções que já haviam abordado o universo das favelas da cidade do Rio de Janeiro. Filmes como *Favela dos Meus Amores*, de Humberto Mauro, *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus e *Cinco Vezes Favela*, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, já se utilizavam desta alternativa para imprimir maior realismo às suas narrativas (HAMBURGER, 2007; ROSSINI, 2003).

A inovação que *Cidade de Deus* talvez tenha trazido a esta abordagem - e transmitido para as produções que vieram posteriormente - foi a criteriosa preparação do elenco do filme, empreitada que culminou na criação da ONG Nós do Cinema, projeto que envolve

---

<sup>1</sup> A série *Cidade dos Homens* além de ter sido veiculada por três anos na grade de programação da maior Rede de televisão do país, foi exportada para cerca de 25 países e ainda contou com a indicação do ator Douglas Silva (intérprete de Acerola) ao *International Emmy Awards*, segundo divulgado pelo *website* oficial da série.

jovens de "mais de 25 favelas do Rio de Janeiro através de diversos projetos, que tem como principais atividades cursos de capacitação nas diversas áreas de produção cinematográfica" (ROCHA, 2005, p. 193).

*Cidade dos Homens*, portanto, retoma esta premissa de trazer a naturalidade, espontaneidade e experiência pessoal do "não-ator" às telas, e esta característica constitui um dos traços fundamentais para que a narrativa seja, apesar de ficcional, entendida como registro de uma realidade quase desconhecida de um *Outro* social, parecendo retomar o distanciamento do espaço da favela em relação à cidade do Rio de Janeiro.

A partir de uma contextualização histórica sobre o surgimento do termo "favela" como nomenclatura para um tipo muito específico de periferia urbana na cidade do Rio de Janeiro, nesta pesquisa propõe-se analisar o espaço que a favela carioca assume na narrativa do filme *Cidade dos Homens*, relacionando-o ainda com demais filmes que também a enfocaram em outros momentos do cinema nacional, tais como: *Rio, 40 Graus*, *Cinco Vezes Favela* e *Cidade de Deus*. Busca-se, mais precisamente, compreender como o filme *Cidade dos Homens* se apresenta como uma narrativa autêntica sobre o espaço da favela carioca, observando-o a partir de um histórico de suas representações - tanto no cinema, quanto nos discursos jornalísticos e médicos do início do século XX -, e também considerando sua trajetória no projeto de *Cidade de Deus*. Para alcançar tais objetivos, o trabalho foi organizado em três capítulos.

No primeiro capítulo, aborda-se o nascimento do termo favela durante o século XX, em grande parte fruto do discurso médico-higienista e jornalístico engajados em um projeto de remodelação da cidade, buscando o embelezamento e uma estética urbanística que condissesse com a então capital do país. Em um segundo momento, é feito um breve panorama das representações da favela carioca ao longo do cinema nacional, buscando, sobretudo através de análises acadêmicas, perceber que semelhanças e diferenças existem entre representações anteriores e o objeto de análise aqui proposto. Pretende-se com este capítulo contextualizar o surgimento do termo favela, percebendo as atribuições a ela feitas neste primeiro momento e identificar alguns dos resquícios e imagens que ainda persistam.

O segundo capítulo se destina a apresentar o quadro de referência teórico. São abordadas aqui as relações entre representação social e estereótipo para melhor pensar a narrativa de *Cidade dos Homens*, considerando ainda a própria relação contemporânea com as narrativas ficcionais.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise da narrativa de *Cidade dos Homens*

sob o enfoque das representações audiovisuais, evitando-se abordagens calcadas exclusivamente no aspecto imagético das produções, ou análises eminentemente descritivas das imagens. Busca-se nesta parte do trabalho, portanto, analisar não só as imagens e sons que constroem a narrativa do filme, mas também atentar para as próprias condições de produção, tendo grande apoio nas entrevistas aos realizadores do filme em seu *Making Of Oficial* (CIDADE, 2007b), assim como nas observações realizadas acerca da história do termo favela e da ampla trajetória do filme *Cidade de Deus*, presentes nos capítulos anteriores. Almeja-se com esta medida melhor contextualizar as próprias declarações dos diretores, roteiristas e atores diante do processo produtivo do filme.

Por fim, procura-se com este trabalho, além de investigar as formas de representação da favela carioca na narrativa de *Cidade dos Homens* (CIDADE, 2007a), situar esta produção histórica e cinematograficamente, pondo-a em contato com representações anteriores e visando resgatar que abordagens se mantiveram e que formas alternativas de representação das favelas da cidade do Rio de Janeiro estão presentes no filme. O volume de representações audiovisuais sobre a favela, sobretudo no ano de 2007, é ilustrativo de uma atenção particular a essa temática.

Mais recentemente, sobretudo entre os anos 2008 e 2009, políticas públicas tanto de incentivo ao turismo no Rio de Janeiro – reforçadas com a eleição da cidade como sede das olimpíadas de 2016 (MARANHÃO, 2009) –, quanto de ocupação policial de alguns morros da cidade – discutindo-se, inclusive, a polêmica medida de contenção do crescimento das comunidades através da construção de muros em seu entorno (COLITT, 2009; WERNECK, 2009; ZAHAR, 2009) – sugerem uma relação dual e conflituosa entre a cidade e as favelas.

Ao mesmo tempo em que o governo do Estado intensifica as ações policiais nos morros da cidade, o mercado turístico dos chamados *tours de realidade* encontra nas favelas um potencial nicho de mercado, tendo sido a favela da Rocinha oficializada como ponto turístico da cidade em 2006 (FREIRE-MEDEIROS, 2006, 2007). Apresentada no exterior sob a imagem da *autenticidade*, do *descolado*, do *alternativo* – sendo, inclusive nome e inspiração para *club* francês *Favela Chic* (FREIRE-MEDEIROS, 2007) –, as favelas cariocas surgem como um dos grandes atrativos da cidade, processo que, conforme ilustrado Freire-Medeiros (2006) a partir de depoimentos de agentes turísticos da favela da Rocinha, parece ter aumentado com a divulgação e popularização do filme *Cidade de Deus* no exterior.

Percebendo, portanto, o espectro midiático como potencialmente influente na formação, consolidação e legitimação de valores e identidades na sociedade contemporânea,

torna-se fundamental analisar este particular momento de atenção às favelas cariocas a partir dos discursos midiáticos produzidos, especialmente em formato ficcional.

Ainda que não seja objetivo deste trabalho aprofundar-se nas questões pertinentes à representação midiática das favelas cariocas em seus variados formatos e suas possíveis repercussões econômicas, sociais e culturais, uma análise mais pormenorizada da narrativa fílmica de *Cidade dos Homens*, apresenta importância como um possível registro das representações da favela carioca em meio a atual eclosão de discursos audiovisuais das mesmas.

## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DA FAVELA CARIOCA

Neste primeiro capítulo, são feitas considerações sobre o surgimento da favela carioca no início do século XX, considerando os primeiros registros sobre ela e a forma pela qual foi inicialmente abordada pelos discursos de médicos, engenheiros, jornalistas e urbanistas em um momento de reforma urbana na cidade do Rio de Janeiro.

Na segunda parte deste capítulo, um breve histórico sobre as representações da favela carioca no cinema nacional é feito, sem contudo se ater a detalhes sobre as produções, visando apenas identificar algumas mudanças de perspectiva já discutidas por demais trabalhos acadêmicos (BENTES, 2007; HAMBURGER, 2007, 2008; ROSSINI, 2003).

### 2.1 A FAVELA CARIOCA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Data do início do século XX não apenas a descoberta da favela, mas também a sua transformação em problema. Aos escritos dos jornalistas junta-se a voz de médicos e engenheiros preocupados com o futuro da cidade e de sua população. Surge o debate em torno do que fazer com a favela, e já na década de 20 assistimos à primeira grande campanha contra essa “lepra da esthetica” (VALLADARES, 2000, p. 12).

Apesar de largamente utilizado e facilmente apreendido atualmente pelo senso comum, o termo “favela” apresenta uma história que data do início de século XX. Segundo Valladares (2000), quase todas as produções sobre a favela carioca desta época remetem ao que a autora chama de “mito de Canudos”, ou seja, uma construção mítica não tanto em relação às repercussões políticas da Guerra de Canudos, ocorrida no sertão baiano no fim do século XIX, mas sim acerca das descrições tanto da população quanto do arraial de Canudos no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (Idem).

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, é marcada por um desejo político de reforma urbana, levado à cabo pelo projeto urbanístico empreendido pelo governo do prefeito Pereira Passos, durante o período de 1902 a 1906. A atenção na época era voltada para a remoção dos cortiços, considerados desde o século XIX como o *locus* da pobreza onde residiam “alguns trabalhadores e se concentravam, em grande número, vadios e malandros, a chamada 'classe perigosa’” (VALLADARES, 2000, p. 7). Geralmente relacionada não só como “antro da vagabundagem e do crime” mas também das epidemias, os cortiços eram percebidos como verdadeiros centros de contágio de doenças e logo são condenados pelos discursos médico-higienistas, sendo legalmente proibidos de

serem construídos e, posteriormente, destruído o maior cortiço da cidade, o “Cabeça de Porco” (VALLADARES, 2000).

Conforme observa Valladares (2000), o movimento do “bota abaixo” dos cortiços do centro do Rio de Janeiro é geralmente associado com a ocupação ilegal dos morros da cidade no início do século XX<sup>2</sup>. Porém, é a partir da ocupação de um determinado morro da cidade e por um determinado contingente populacional que não só o termo, mas as primeiras impressões sobre a “favela” passam a despontar.

Em especial, uma favela cataliza as atenções, mais precisamente o morro da Favella, que entrou para a história por sua associação com a guerra de Canudos, por abrigar ex-combatentes que ali se instalaram para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos. O morro da Favella, até então denominado morro da Providência, passa a emprestar seu nome aos aglomerados de casebres sem traçado, arruamento ou acesso aos serviços públicos, construídos em terrenos públicos ou de terceiros, que começam a se multiplicar no centro e nas zonas sul e norte da cidade do Rio de Janeiro (VALLADARES, 2000, p. 8).

O Morro da Favella - atualmente chamado Morro da Providência - passa a ganhar maior atenção tanto dos médicos sanitaristas quanto dos jornalistas, engenheiros e urbanistas, que veem na nascente “favela” um novo problema urbano, um novo cortiço<sup>3</sup>. Não tarda para que as favelas passem a ser o alvo do discurso médico-higienista que antes condenava as habitações anti-higiênicas dos cortiços. Para ela também se transfere a visão de que seus moradores são responsáveis pela sua própria sorte e também pelos males da cidade (VALLADARES, 2000, p. 8).

Não somente a topografia e vegetação dos morros da cidade do Rio de Janeiro poderiam servir como referência para a relação estabelecida entre o Morro da Favella e o mítico Arraial de Canudos. A própria situação de isolamento e aparente liberdade quanto ao resto da cidade – tanto no aspecto da aplicação das leis, quanto de ordem moral – alertam os intelectuais e sobretudo os jornalistas, que percebem na favela um local potencial de resistência social, tal qual Canudos.

À semelhança de Canudos, a favela é vista como uma comunidade de miseráveis com extraordinária capacidade de sobrevivência diante de condições de vida extremamente precárias e inusitadas, marcados por uma identidade comum. Com

<sup>2</sup> Conforme apontado por Valladares (2000), não há consenso em torno do momento exato em que se iniciara o processo de favelização no Rio de Janeiro. Alguns morros passam a ser ocupados ainda no século XIX, mas o processo supostamente ganharia corpo no início do século XX. Alguns apresentam a década de 20 como início do processo de favelização, outros como década de 30.

<sup>3</sup> Há registros, inclusive, de ações de saneamento realizadas no ano de 1907 em campanha liderada por Oswaldo Cruz o que explicita uma preocupação das autoridades com esses novos rearranjos habitacionais da cidade (FALCÃO, 1971 *apud* VALLADARES, 2000, p. 4).

um *modus vivendi* determinado pelas condições peculiares do lugar, ela é percebida como espaço de liberdade e como tal valorizada por seus habitantes. Morar na favela corresponde a uma escolha, do mesmo modo que ir para Canudos depende da vontade individual de cada um. Como comunidade organizada, tal espaço constitui-se um perigo, uma ameaça à ordem moral e à ordem social onde está inserida. (VALLADARES, 2000, p. 11)

Por meio de forte respaldo do saber médico, a favela herda o *status* de local de insalubridade e pobreza antes delegado aos cortiços, mas também se apresenta como um verdadeiro problema estético para os planos urbanísticos de modernização da cidade. A favela passa a representar o oposto da cidade, como “um outro mundo, muito mais próximo da roça, do sertão, 'longe da cidade'” (Idem, p. 12), aonde só seria possível chegar “através da 'ponte' construída pelo repórter ou cronista levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média, não ousava subir” (RIO, 1911 *apud* VALLADARES, 2000).

É neste contexto que Valladares (2000) identifica um processo de “problematização” da favela e a existência de uma primeira campanha contra ela, que teve como principal referência João Augusto de Mattos Pimenta, personagem importante do meio empresarial carioca no final dos anos 20. Articulando o discurso médico-higienista com o reformismo progressista e o pensamento urbanístico em ascensão, Mattos Pimenta estruturou suas críticas à favela a partir da associação da imagem desta como “lepra da esthetica” - que segundo a autora, se torna uma “excelente analogia para expressar e sintetizar o tipo de denúncia da pobreza” almejada por ele (VALLADARES, 2000, p. 15).

Desprovidas de qualquer espécie de policiamento, construídas livremente de latas e frangalhos em terrenos gratuitos do Patrimônio Nacional, libertadas de todos os impostos, alheias a toda ação fiscal, são excelente estímulo à indolência, atraente chamariz de vagabundos, reducto de capoeiras, valhaoito de larprios que levam a insegurança e a intranquilidade aos quatro cantos da cidade pela multiplicação dos assaltos e dos furtos. (MATTOS PIMENTA, 1926 *apud* VALLADARES, 2000, p. 15).

Percebe-se já nesta passagem de um dos artigos publicados por Mattos Pimenta uma relação direta entre a favela e a criminalidade, assim como do lugar marginal que a favela ocupava a partir da ausência de policiamento, da precariedade das habitações ali construídas. A partir de associações que mesclavam a presença da favela na paisagem da cidade do Rio de Janeiro com termos caros a prevenções de doenças e demais medidas higiências, Mattos Pimenta consolidou também a imagem da favela como um mal estético, que se alastrava como uma epidemia pelos morros da cidade.

“ (...) que se levante uma barreira prophylactica contra a infestação avassaladora das lindas montanhas do Rio de Janeiro pelo flagello das “favelas” — lepra da esthetica, que surgiu ali no morro, entre a Estrada de Ferro Central do Brasil e a Avenida do Cães do Porto e foi se derramando por toda a parte, enchendo de sujeira e de miséria preferentemente os bairros mais novos e onde a natureza foi mais prodiga de bellezas” (MATTOS PIMENTA, 1926 *apud* VALLADARES, 2000, p. 15).

O crescimento das ocupações nas encostas dos morros passou a preocupar o poder público, cuja atenção estava voltada aos planos de remodelação e embelezamento da cidade do Rio de Janeiro, coordenados pelo urbanista francês Alfred Agache, em 1930. Apesar de influenciado pelos escritos jornalísticos – sobretudo de Mattos Pimenta, como presume Valladares - Agache já não via a favela somente como um problema estético e urbanístico, mas também como um problema social e cuja solução não residiria somente na remoção das mesmas e sim através de uma política mais ampla de habitações populares, que tornassem viável a mudança da população destes locais para habitações construídas em outros pontos da cidade (VALLADARES, 2000).

No entanto, somente com o *Código de Obras*<sup>4</sup> de 1937 é que uma medida oficial é tomada, visando proibir não só a construção de novas habitações nas favelas existentes, como o surgimento de novas favelas. É interessante observar que o termo “favela”, apesar já amplamente utilizado por médicos higienistas, engenheiros e jornalistas, surge oficialmente já na condição de problema a ser administrado, em um documento que almeja conter seu crescimento: "a favela qualificava-se como objeto de intervenção" (VALLADARES, 2000, p. 19). Diversos estudos começam a despontar durante as décadas de 40 e 50 com o objetivo de quantificar e dimensionar o problema que as favelas cariocas representavam para a cidade. Censos e levantamentos estatísticos foram encomendados pelo poder público buscando entender a formação de cada favela e identificar a que etnias, origens e ramos de trabalho pertenciam seus moradores. No entanto, muitas das representações difundidas desta época sobre a camada mais pobre da população carioca persistiram. Trabalhos de cunho etnográfico, realizados sobretudo por assistentes sociais - que tinham maior facilidade de acesso aos moradores e suas habitações - não conseguiram se desvincular da imagem negativa de pobres e "favelados", bastante difundidas na época. Como ilustra Valladares (2000), a partir de trechos de pesquisa da assistente social Maria Hortência do Nascimento e Silva (1942):

---

<sup>4</sup> Para maiores informações sobre o *Código de Obras* de 1937 ver: VALLADARES, 2000; 2005.



Filho de uma raça castigada, o nosso negro, malandro de hoje, traz sobre os ombros uma herança mórbida por demais pesada para que a sacuda sem auxílio, vivendo no mesmo ambiente de miséria e privações; não é sua culpa se antes dele os seus padeceram na senzala, e curaram suas moléstias com rezas e mandingas. [...] É de espantar, portanto, que prefira sentar-se na soleira da porta, cantando, ou cismando, em vez de ter energia para vencer a inércia que o prende, a indolência que o domina, e resolutamente pôr-se a trabalhar? [...] Para que ele o consiga, é preciso antes de mais nada curá-lo, educá-lo, e, sobretudo, dar-lhe uma casa onde o espere um mínimo de conforto indispensável ao desenvolvimento normal da vida (SILVA, 1942, pp. 62-63 *apud* VALLADARES, 2000, p. 22).

A questão levantada por Valladares (2000) quanto a permanência destes conceitos que associam pobreza a vadiagem, vício, sujeira, preguiça, carregando ainda a marca da escravidão, é a natureza de ordem moral deste discurso, que o coloca em consonância com representações anteriores sobre as camadas populares que, conforme visto anteriormente, eram associadas aos cortiços e com a extinção destes, foram delegados às favelas e seus moradores. Cabe ainda destacar que, para além de um discurso de ordem moral em torno da "preguiça" e da "malandragem", observa-se a essencialização do morador da favela a partir de critérios como o de "raça", que seriam, portanto, explicativos dessa imanência marginal (tanto do ponto de vista social – como inerentemente "vagabundos" – quanto estético – enquanto "lepras da estética"). Conforme o relato acima explicita, seria preciso "curar" os "favelados" de sua herança biológica e cultural, exorcizá-los de seus "cantos", "rezas e mandingas", (re)educá-los e (re)formá-los para os inserirem no "desenvolvimento normal da vida" e os transformarem em cidadãos.

Contudo, a partir dos anos 80, não é mais tanto a "preguiça" e a "malandragem" que passam a estruturar um imaginário sobre o morador de favela. A introdução do tráfico de drogas nestes locais tem influência ímpar nos discursos jornalísticos sobre as favelas cariocas, que passam a figurar constantemente as páginas dos periódicos dedicadas a noticiar crimes na cidade (SÁ-CARVALHO, 2005). Uma paulatina associação dos moradores a essa atividade ilícita passa a ser divulgada na mídia, apresentando as favelas como lugares dominados pelo tráfico de drogas e pela criminalidade, como *locus* da violência urbana na cidade (Idem).

Segundo Alba Zaluar (2004), durante o fim dos anos 70 o tráfico de drogas surge no país a partir de uma transformação na organização transnacional do crime e afeta principalmente as áreas metropolitanas e, nelas, os bairros populares e as favelas. As mais modernas armas de fogo entram no país por intermédio de cartéis colombianos e máfias ligadas ao narcotráfico, principalmente o da cocaína (ZALUAR, 2004, p. 210). Este

movimento coincide ainda com o processo de redemocratização no Brasil, que permite o surgimento de novos movimentos sociais (dentre eles os chamados “movimentos de base”) que buscam maior autonomia em relação ao Estado e aos partidos políticos, revelando ao mesmo tempo uma tendência a preservar da interferência externa as comunidades por eles organizadas (VALLADARES, 2000, p. 209). Destacam-se nestes movimentos as associações de moradores dos bairros populares e das favelas, que tiveram que enfrentar o problema da falta de serviços públicos nessas áreas, especialmente nas favelas, onde a presença do Estado ainda era frágil e insuficiente. Essa participação mais ativa de movimentos de moradores contribuiu para a formação de um caráter mais comunitário, reforçando as identidades locais e grupais, aumentando a segmentação da população e diminuindo-se os compromissos com os interesses, demandas e estratégias gerais e públicos (VALLADARES, 2000, p. 211).

A partir da década de 80, as organizações e associações populares, diante de um momento político de valorização da autonomia, passam a receber verbas diretamente do governo, a fim de implementar a política social estatal. Esta medida faz surgir nessas organizações a prática da corrupção e desconfiança em relação aos líderes, além de uma participação ativa dos traficantes nas eleições das associações de moradores (ZALUAR, 2004, p. 212).

Esse poder militar ultrapassou o campo restrito do crime e do tráfico de drogas, transformando-se numa importante questão política em vários níveis. Na “comunidade local”, os grupos do tráfico ou as “quadrilhas”, como são chamados pelos moradores da vizinhança, começaram a se interessar pelas eleições da associação de moradores, apresentando candidatos ligados a eles. (ZALUAR, 2004, p. 212).

Apresentando-se, portanto, para além das questões do tráfico em si, mas cada vez mais como força na própria comunidade, os traficantes passam a se apresentar como lideranças, ainda que não se possa deduzir com isso que todos os moradores passam a ser adeptos do tráfico ou o apoiem. O que vale ressaltar aqui é justamente o oposto. A partir desta importância que os traficantes passam a apresentar nas comunidades, a repressão policial não se limitaria à atividade ilícita em si, mas à associação da criminalidade a um perfil de jovem, pobre, morador de favela. Essas associações passaram a ser veiculadas também pelos textos jornalísticos que noticiavam os crimes ocorridos na cidade.

A partir de um minucioso levantamento de reportagens na seção editorial do Jornal O Globo sobre a cobertura de crimes na cidade do Rio de Janeiro durante os anos de 1983, 2001 e 2002, Carolina de Sá-Carvalho (2005) percebe uma significativa mudança do

enfoque jornalístico nas noções de vítima e criminoso<sup>5</sup>. A pesquisa buscou perceber a partir da incidência dos termos “favela”, “tráfico” e “drogas”, o lugar da favela nestes discursos enquanto “lugar do criminoso”, “lugar da vítima” ou “lugar de criminoso e de vítima”. Nos quase vinte anos que distanciam o primeiro levantamento de 1983 ao de 2001, significativas mudanças sobre a imagem da favela carioca nos noticiários de crime podem ser observadas (SÁ-CARVALHO, 2005).

Segundo essa autora, em 1983 percebe-se uma maior tendência a apresentar os moradores das favelas dissociados da atividade do tráfico de drogas, sendo a favela simultaneamente vítima da atividade criminosa e lugar de criminosos em 43% das 58 matérias em que a favela é mencionada, e em 13,8% destas matérias a favela como lugar de vítimas (Idem).

Os moradores das favelas são simultaneamente: vítimas da criminalidade que atinge essas regiões, ou seja, de criminosos da própria favela; pessoas que praticam crimes em regiões não faveladas; e, em menor escala, vítimas de crimes cometidos por pessoas de fora da comunidade, geralmente da própria polícia. (SÁ-CARVALHO, 2005, p. 43)

Os resultados encontrados durante 2001 alteram substancialmente a imagem da favela como lugar de vítimas, pois em nenhuma das matérias deste ano a favela aparece exclusivamente como vítima de crimes (SÁ-CARVALHO, 2005, p. 44). Conforme a autora, tais resultados trazem à tona, em primeiro lugar, uma percepção atual do tráfico e dos traficantes como grandes causadores do crime na cidade e, em segundo, a percepção da favela como lugar destes criminosos. A recorrente associação da favela como lugar de origem ou refúgio de criminosos – que surge em 73,9% dos casos analisados – é percebido pela autora por uma maior vinculação da favela ao tráfico de drogas (Idem).

O mais revelador de 2001 é que, sendo a favela, para o jornal, necessariamente o lugar do tráfico e, portanto, do crime, em apenas um quarto das matérias ela apareça como lugar de criminoso e de vítima em em três quartos seja somente lugar de criminoso. Estes números são ainda mais significativos se comparados à taxa de homicídios na favela, seis vezes maior que no restante da cidade (MUSUMECI, 2001, p. 22 *apud* SÁ-CARVALHO, 2005, p. 45)

O que se conclui do trecho acima é uma alta ocorrência de crimes no espaço das favelas cariocas que seriam subnoticiados, o que geraria uma desvalorização do sofrimento

---

<sup>5</sup> O trabalho de Monografia de Carolina Sá Carvalho Pereira, acima citado, apresenta algumas conclusões da pesquisa "Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário de crime", orientada pelo Prof. Dr. Paulo Vaz, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para maiores discussões sobre os resultados desta pesquisa, ver : VAZ *et al* 2005.

dessas vítimas. Percebe-se, portanto, uma apresentação da favela como lugar de causa da violência urbana na cidade do Rio de Janeiro, tema bastante presente em algumas produções mais recentes do cinema nacional.

Enquanto no início do século XX a favela carioca apresentava-se como um inconveniente ao ideal de modernização da Capital Federal, sendo alvo de críticas do saber médico e, posteriormente, foco das atenções de jornalistas e urbanistas, sua imagem no início do século XXI se anuncia sob o enquadramento de uma espécie de genealogia cinematográfica do tráfico de drogas na favela de Cidade de Deus, em filme homônimo de Fernando Meirelles que alçou fama internacional. Na próxima parte deste capítulo, é realizado um breve panorama sobre as representações da favela carioca no cinema nacional, visando apresentar alguns trabalhos e discussões já realizados sobre algumas produções.

## 2.2 UM BREVE PANORAMA DA FAVELA CARIOCA NO CINEMA NACIONAL

Parece um ponto comum nas discussões sobre a representação cinematográfica da favela carioca perceber as produções anteriores aos anos 70 como representações de cunho romântico (BENTES, 2007; HAMBURGER, 2007; ROSSINI, 2003). Filmes como *Favela dos meus amores*, *Rio, 40 Graus*, e ainda a co-produção de Itália, Brasil e França *Orfeu do Carnaval (Orphée Noir)*, são geralmente associados a um imaginário da favela enquanto lugar de camaradagem, humildade e até mesmo malandragem (ROSSINI, 2003).

Essas características, no entanto, mudam substancialmente a partir da década de 90, quando algumas produções passam a focar os confrontos entre traficantes de drogas (HAMBURGER, 2007), sendo quase indispensáveis as representações dos traficantes nas narrativas, sejam elas de cunho ficcional ou não. Ainda que aparentemente díspares, uma característica parece ser comum aos filmes desses dois períodos reside numa criteriosa escolha de elenco, contando com muitos atores e figurantes moradores de favela, assim como uma preferência por cenários reais, ou seja, a filmagem em favelas reais da cidade do Rio de Janeiro.

O filme *Favela dos Meus Amores*, apresenta-se como um primeiro registro cinematográfico das favelas cariocas, ainda que pouco se saiba sobre a produção, uma vez que não restam mais cópias (MIRANDA, 2000 *apud* ROSSINI, 2003). O que é interessante observar nesta produção é a preferência pela filmagem em locação, contando com a participação de moradores do Morro da Providência, que forma o cenário do filme. Supõe-se

que, assim como o diretor Nelson Pereira dos Santos faria posteriormente, Humberto Mauro também se influenciara pelas então novas ideias do chamado neo-realismo italiano, que através da utilização de cenários reais e não-atores, buscavam uma perspectiva mais crítica da sociedade através deste registro supostamente mais realista (SANGION, 2005). É justamente em *Rio, 40 Graus* que Nelson Pereira dos Santos utiliza esta perspectiva para apresentar não somente a favela carioca, mas também os contrastes sociais do Rio de Janeiro, rompendo com uma imagem glamourizada de "cidade maravilhosa", frequentemente presente nas chanchadas e filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (FONTES, 2002; ROSSINI, 2003).

Segundo Esther Hamburger (2007), em *Rio, 40 Graus* desponta uma imagem da favela como espécie de reduto onde morariam a poesia e solidariedade, associadas a uma determinada representação da vida na cidade através da saudação “em chave romântica [da] cultura popular musical, negra e enraizada” que será constantemente retomada em produções posteriores (HAMBURGER, 2007, p. 118). O que Nelson Pereira dos Santos parece reforçar neste filme, conforme pontua Fontes (2002), é uma representação dual da cidade do Rio de Janeiro, expressando nas imagens os abismos sociais e contrastes da cidade, reiterando a ideia de "cidade partida", termo amplamente utilizado por outros escritores e acadêmicos<sup>6</sup>.

Esta oposição entre cidade e favela, proporcionaria ao filmes um determinado olhar de alteridade ao tentar capturar na narrativa fílmica o cotidiano, as agruras de um *Outro* que vive sob condições diferentes. Outro filme que também traria esta relação de alteridade à tona, conforme propõe Hamburger (2007) seria *Cinco Vezes Favela*, produção que apresenta cinco curta-metragens dirgidos por diferentes cineastas, quase todos ligados ao movimento do Cinema Novo: Marcos Faria, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. No entanto, estes dois filmes se posicionariam de forma distinta ao tratar o tema.

No cinema de Nelson Pereira, como no cinema novo de Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Cacá Diegues e outros que se dedicaram na época a destrinchar o tema, há uma clara separação entre a voz de quem fala, o diretor, e a de sobre quem ele fala. Em Nelson Pereira, essa relação de alteridade convive com a admiração. Em *Cinco vezes favela*, a cumplicidade com o universo retratado se expressa em uma intenção explícita de mobilização (HAMBURGER, 2007, p. 119).

---

<sup>6</sup> Conforme ressaltam Patrícia Fontes (2002) e Écio de Salles (2007), a cidade do Rio de Janeiro correntemente se apresenta a partir da dicotomia que separa o morro do asfalto, indo desde do termo "duas cidade" proposto já por Lima Barreto e Orestes Barbosa aos conceitos de "cidade cindida", de Maria Alice de Carvalho ao mais difundido termo de "cidade partida", que intitula o livro de Zuenir Ventura sobre a cidade do Rio de Janeiro, lançado em 1994.

Conforme coloca Hamburger (2007), enquanto os filmes de Nelson Pereira inserem o morro nas representações da cidade e “apresentam com ternura o universo das classes populares”, a partir de uma condição de “Outro” que o cineasta admiraria (p. 119) - o longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo CPC da UNE, se colocaria como “instrumento de intervenção”, propondo uma discussão da desigualdade que estrutura a sociedade brasileira, encontrando na favela carioca “expressão urbana visualmente contundente” (Idem).

Em *Cinco Vezes Favela* (CINCO, 1969), o espaço das favelas cariocas aparece sempre em relação com a dinâmica da cidade. Em boa parte das vezes, esta relação é pautada pela exploração da burguesia metropolitana sobre os moradores da favela como no curta *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges - onde um empresário se torna um verdadeiro grilheiro das terras da favela, cobrando aluguel e determinando que famílias podem ou não viver em seu terreno - ou nos curtas *Couro de Gato*, de Marcos Faria, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman - nos quais a hostilidade das pessoas de fora das favelas é compensada pela camaradagem e união dos moradores dos morros. Apesar de uma produção considerável durante os anos 1950 e 1960 de filmes que representassem as favelas cariocas, com clássicos como *Rio, 40 Graus*, *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira, *Cinco Vezes Favela* e ainda *Orfeu do Carnaval*, as duas décadas seguintes são marcadas não somente pela pouca produtividade do cinema nacional como um todo, mas sobretudo pela pouca visibilidade do tema.

Segundo Hamburger (2007), os anos 1970 e 1980 - caracterizados pela forte censura do governo militar, milagre econômico e crescimento do mercado de consumo - apresentam uma consolidação da indústria televisiva no Brasil e, conseqüentemente, forte veiculação de imagens "glamorosas do país do futuro, branco e afluyente que dominaram a programação do novo meio" (HAMBURGER, 2000, p. 119). No âmbito do cinema, a favela ficou restrita a poucas representações oriundas do cinema marginal ou experimental, tendo muito pouca visibilidade nos circuitos de mercado<sup>7</sup>. No entanto, a partir da década de 1990, não só o cinema retoma fôlego nas representações das minorias e periferias, como determinados programas da televisão brasileira, ainda que de forma peculiar, passam a destacar estes temas.

No início dos anos 1990, essa invisibilidade relativa se alterou. Telejornais

---

<sup>7</sup>Conforme apresenta Hamburger (2007), no cinema dessa época, a favela ficou restrita a filmes experimentais, vídeos associados a movimentos populares, filmes associados ao cinema marginal como *O Bandido da Luz Vermelha*, documentários como *Wilsinho da Galiléia*, trabalho censurado de João Batista de Andrade para o Globo Repórter, ou a filmes independentes ligados a movimentos sociais, como *Santa Marta, duas semanas no morro*, de Eduardo Coutinho.

vespertinos trouxeram o universo da favela e das periferias urbanas para a televisão, na chave da violência e do “sensacionalismo”. Recentemente, a exposição de representações da pobreza, em geral associada à violência, aumentou e se sofisticou no cinema, processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções (HAMBURGER, 2007, p. 120).

Observa-se neste retorno da periferia à pauta cinematográfica no fim dos anos 90, grande importância e influência da narrativa documental. Filmes como *Notícias de Uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles, e *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, são representativos da maior pluralidade que o espaço da favela carioca adquire neste período. Enquanto o primeiro parece representativo de uma preocupação da discussão da violência urbana na cidade do Rio de Janeiro, apresentando três visões distintas sobre a chamada "guerra do tráfico de drogas": o policial, o traficante e o morador (NOTÍCIAS, 1999), o segundo apresenta-se a partir de um olhar quase etnográfico, buscando depoimentos dos mais variados moradores dos morros Chapéu Mangueira e Babilônia no último dia do ano de 1999 (BABILÔNIA, 2000). Apesar de distintas, as propostas de ambos filmes visam trazer um olhar mais plural ao espaço da favela carioca, questão que será bastante discutida a partir dos anos 2000, quando muitas produções ficcionais passam a discutir a relação entre a periferia e a violência urbana, sobretudo nas grandes metrópoles do país.

O invasor, Cidade de Deus, Cidade dos homens, Carandiru, O prisioneiro da grade de ferro são alguns exemplos, entre outros, de uma série de trabalhos que dialogam entre si na busca por expressar o drama da violência contemporânea. Espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema. Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto (HAMBURGER, 2007, p. 121).

O rapper Mv Bill - figura marcante nas discussões mais recentes sobre as favelas cariocas e suas representações midiáticas – logo no início da exibição de seu documentário "Falcão, meninos do tráfico" (FALCÃO, 2006) no programa dominical "Fantástico", da Rede Globo de Televisão, busca discutir justamente o que chama de uma representação "glamorizada da violência nas favelas", afirmando enfatizar em seu trabalho um diferente ponto de vista sobre a presença de jovens no tráfico de drogas.

Eu estou mostrando, exibindo nesse documentário, a vida de pessoas que talvez nem façam parte das estatísticas, talvez só virem estatística depois de mortas. Eu não estou mostrando de uma forma glamorizada que as pessoas vão assistir para

aplaudir e achar que é tudo belo. Eu acho que estou tentando dar uma visão de problema e vendo como problema, o que eu acho que precisa ser mostrado (FALCÃO, 2006).

A crítica de MV Bill vem de encontro com o que Ivana Bentes chamou de "cosmética da fome", criticando justamente esta abordagem à violência nas favelas cariocas através de uma identidade visual da publicidade, narrando a estória através de imagens siderantes e descontextualizando a atividade do tráfico de drogas como um "problema".

Segundo Carrero & Prysthon (2005), a visibilidade que as narrativas sobre a periferia vem adquirindo no circuito *mainstream* do cinema nacional, conforma a retomada de um gênero híbrido de filmes - que a partir dos anos 70 - mesclariam entretenimento com denúncia social. Diferentemente das produções do Cinema Novo que assumiram um tom de engajamento político e uma função de resistência cultural e política, sobretudo através de uma "estética da violência, capaz de criar o intolerável e o insuportável diante das imagens" (Bentes, 2007); este novo gênero híbrido se pauta justamente numa maior intelegibilidade das imagens, em uma aproximação com a estética cinematográfica *mainstream*, mas cujo foco se destinaria a "subalteridade nacional"(Carrero & Prysthon, 2005, p. 66). Numa tentativa de angariar público e contribuir para a consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil, os cineastas brasileiros começariam a aproximar as problemáticas da subalteridade ao entretenimento.

Para Ivana Bentes (2007), a atual cinematografia nacional - no esforço de retratar a realidade das favelas - se utiliza da violência "como um novo folclore urbano", sendo basicamente "filmes de confronto". Considerado como "o supra-sumo desse novo brutalismo latino-americano" (BENTES, 2007, p. 251), o filme *Cidade de Deus* (2002) é definitivamente um marco neste gênero híbrido presente no cinema nacional. A violência retratada no filme se encerra no próprio espaço da favela. A narrativa quase não se desloca, reiterando a imagem de "cidade partida" do Rio de Janeiro e apresentando a favela como um território autônomo (BENTES, 2007, p. 252). Em certa medida, o filme *Cidade dos Homens* retoma esse isolamento do espaço da favela carioca, mas o tema da violência no filme de Paulo Morelli supostamente estaria em segundo plano.

Tanto o filme quanto a série *Cidade dos Homens* se propoem, dentro deste frágil quadro de representações desfavoráveis sobre a favela carioca, a representar o cotidiano das favelas, apresentando-se como uma imagem alternativa sobre a comunidade. No projeto do filme, a necessidade dos produtores em retratar fidedignamente este local é reafirmada por uma equipe qualificada de efeitos especiais, pela criteriosa seleção de elenco, a filmagem em



locações em favelas reais da cidade, além da busca por um tema central que, conforme afirma o diretor Paulo Morelli, se aliasse à realidade por eles vivida: a paternidade (CIDADE, 2007b). A proposta por representar a favela carioca apresenta o tema da violência urbana não só nesta produção em questão, mas como um tema quase que indispensável para representação das comunidades cariocas.

### 2.3 CONCLUSÕES

Buscou-se com este resgate aos primeiros olhares lançados à favela carioca situar historicamente alguns elementos que ainda compoem um imaginário sobre ela, como por exemplo, a ideia de ser um lugar à parte da cidade ou um local violento. A dualidade cidade/favela persiste ainda na literatura mais recente, assim como na maioria dos registros da cinematografia nacional. A própria imagem da favela como local violento precede a existência do tráfico de drogas nesses locais. Ainda tido como um lugar de existência do *Outro*, algumas produções ainda buscam enfatizar o caráter legítimo de suas narrativas, realçam o caráter autêntico dos depoimentos que articulam em suas narrativas ficcionais, assim como se presumem mais verdadeiros pela formação de um elenco, senão totalmente ao menos majoritariamente constituído por moradores de favelas.

No próximo capítulo, apresenta-se o quadro de referências teórico sob o qual esta pesquisa se estrutura. Discussões sobre representação social de grupos minoritários, esterótipos e até mesmo considerações sobre o lugar da ficção na contemporaneidade, almejam constituir as bases necessárias para a análise do filme *Cidade dos Homens*, proposta para o terceiro e último capítulo.

### 3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL, ESTEREÓTIPO E O LUGAR DA FICÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

Não basta dizer que a arte implica representação. Temos que perguntar: construção pra quem? E em conjunção com quais ideologias ou discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em sentido mimética, mas político, uma delegação de vozes. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 265).

Segundo Freire Filho (2004), dentro da concepção moderna e liberal do processo democrático, o conceito de representação se refere a um processo de "delegação de poderes" que ao manifestar-se "dentro de complexos sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) se propõe a 'falar por' ou 'falar sobre' categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias culturais" (FREIRE FILHO, 2004, p. 45). Segundo o autor, a partir dos anos 60 a análise crítica da sub-representação ou representação distorcida se estabelece como uma das pautas mais recorrentes dos estudos culturais e midiáticos. Tal visibilidade do tema ocorre em paralelo às reivindicações de novos movimentos sociais "notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade – o que ela significa, como é produzida e contestada" (Freire Filho, *op. cit.*).

Os debates acerca das chamadas "políticas de identidade" recorreram a uma abrangência do sentido do político para além de suas fronteiras convencionais, realçando o papel crucial da cultura da mídia (FREIRE FILHO, 2004; KELLNER, 2001). Os textos midiáticos já não são percebidos como mensagens transparentes a serviço exclusivo da manutenção da ordem dominante, conforme postulava a teoria crítica da Escola de Frankfurt, mas tampouco devem ser encarados como entretenimento puro e inocente; sendo aqui concebidos como "produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos (...) capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos" (KELLNER, 2001, p. 13).

Conforme exposto por Freire Filho (2005b), o debate público e as análises acadêmicas acerca da veiculação midiática maciça de representações desfavoráveis de minorias nos remetem ao conceito de estereótipo. Segundo o autor, os estereótipos conformam representações seletivas, parciais, ultra-simplificadas e instrumentais do *Outro*, edificando fronteiras simbólicas que ao mesmo tempo em que unem "todos *nós* que somos normais em uma comunidade imaginária (...) excluem, expõem, remetem a um exílio simbólico tudo aquilo que não se encaixa, tudo aquilo que é diferente"(FREIRE FILHO, 2005b, p. 23).

Percebidos por alguns teóricos como uma forma de organizar o mundo social diante

do *frenesi* da vida cotidiana moderna, os estereótipos - através da chamada "economia do esforço" - serviriam como um esforço cognitivo necessário e inevitável (Freire Filho, 2005b). Todavia, pensá-los a partir desta perspectiva os distancia de sua natureza como "construções simbólicas que visam naturalizar, universalizar e legitimar normas de conduta, identidade e valores sociais vigentes" (FREIRE FILHO, 2005b, p. 23).

Conforme pontuam Shohat e Stam (2006), boa parte dos estudos sobre representação étnica/racial e colonial - sobretudo por meios audiovisuais - têm sido de natureza "corretiva", ou seja, na tentativa de "demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro 'cometeram algum erro histórico' biográfico ou de outro tipo" (SHOHAT e STAM, 2006, p. 261). Porém, no momento em que se julga determinada representação imagética "equivocada", pressupõe-se que haja uma verdade única que foi omitida ou distorcida. Segundo os autores, discutir as representações midiáticas somente em torno do questionamento da verossimilhança dos filmes com a dita "realidade" do mundo, levaria a uma obsessão com o "realismo", aprisionando a discussão em torno da mera identificação de acertos ou distorções de uma suposta verdade, facilmente apreensível e transparente.

Num ensaio intitulado *Sobre a verdade, a ficção e a incerteza*, Zygmunt Bauman (1998) discute questões fundamentais para entender essa intensa relação com a realidade que se espera das narrativas ficcionais no período pós-moderno. Examinando o lugar da "novela" nas eras moderna e pós-moderna à luz dos trabalhos de Milan Kundera e Umberto Eco, o autor destaca que enquanto para o primeiro (e para os modernos) a então nascente arte da novela emergia como um espaço de absoluta liberdade criativa, um refúgio de ambivalência nascido sob a marcha moderna rumo à certeza, para o último (e para os pós-modernos) a novela ofereceria, ao contrário, as "verdades" e "certezas" atraentes e cada vez mais rarefeitas no mundo real.

As "novelas" a que se refere Bauman são, sem dúvida, diferentes das narrativas cinematográficas ou produções televisivas. Aqui, ao invés de um imaginário a ser acionado e reconhecido como legítimo pela mediação de palavras, têm-se uma intensa presença da visualidade: as histórias e seus personagens são ambientados em cenários verossímeis e os atores cada vez mais preparados para transpor às telas ações, reações e sentimentos que se possam reconhecer como autênticos, como verdadeiros. De todo modo, seja tratando-se da novela ou de um filme, digno de nota é a ideia de que a experiência de engajamento do sujeito com a narrativa ficcional implica o reconhecimento de uma coerência, ou seja, o reconhecimento de uma "verdade" na ficção.

Os *status* da ficção e do mundo real foram, no universo pós-moderno, invertidos. Quanto mais o mundo real adquire atributos relegados pela modernidade ao âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio – ou será, antes, na fábrica? - da verdade (BAUMAN, 1998, p. 157).

Esta característica cara à pós-modernidade explicitada por Bauman, justificaria a constante referência das narrativas ficcionais atuais à realidade, ao dito "mundo real". A premissa do "baseado em fatos reais" passa a ser um dos elementos mais presentes sobretudo nas narrativas que se propõem a representar grupos marginalizados, tais quais moradores de favelas.

Considerado como um marco não só para cinematografia nacional, mas também como pauta obrigatória nas recorrentes discussões sobre violência urbana nas cidades brasileiras (RIBEIRO, 2005, p. 83), o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles com co-direção de Katia Lund, é representativo desta dinâmica que atrela as narrativas ficcionais às relações com a realidade que se propõe a representar. Segundo Paulo Jorge Ribeiro (2003), muitas das críticas levantadas pelo bem-sucedido filme de Meirelles retomam algumas discussões que o livro homônimo de Paulo Lins despertara, quando de sua publicação, em 1997.

Não é por menos que, ao aparecer nas prateleiras das livrarias com o aval do renomado crítico literário Roberto Schwarz e a orelha do livro assinada pela antropóloga Alba Zaluar, uma significativa discussão foi aberta a respeito do "estatuto literário" contra o "caráter documental" de *Cidade de Deus*. Tributários da tradição das *belles lettres* contestavam a fragilidade literária do jovem escritor que fora poeta marginal, conclamando esta crítica, em um tom oitocentista, para que novamente a Literatura Brasileira retornasse ao seu Cânone. Por outro lado, formulava-se a hipótese de que Lins realizara em seu volumoso livro, com maestria, uma "perspectiva de dentro", "neonaturalística" da violência e da pobreza no Rio de Janeiro contemporâneo – e assim dava continuidade a um determinado sistema de uma outra Literatura Brasileira (RIBEIRO, 2003, p. 126).

Logo, apesar do livro *Cidade de Deus* se apresentar declaradamente como uma narrativa ficcional – tendo inclusive a indicação do gênero Romance estampada na capa do livro -, o fato de Lins ter sido morador da *Cidade de Deus*, além de ter participado ativamente da pesquisa da antropóloga Alba Zaluar sobre o tráfico de drogas nesta comunidade, conferiram ao texto um caráter autêntico, trouxeram o *status* de realidade ao romance. Após o lançamento e o sucesso de crítica do livro, Paulo Lins passa a ter presença marcante nas discussões que envolvem as questões da criminalidade urbana e violência no Rio de Janeiro, sendo considerado "figura chave de uma intensa rede que procura visibilizar

aqueles que estavam no não lugar destas discussões, aqueles que majoritariamente mais sofrem com as tragédias geradas pela violência urbana" (RIBEIRO, 2003, p. 128).

Sobre a transição do livro ao filme, muitas expectativas foram criadas sobretudo por ter características tão particulares, propondo-se a filmar em locações reais dominadas pelo tráfico de drogas; por selecionar para o elenco atores que seriam desconhecidos do grande público por serem jovens moradores das favelas e periferias do Rio de Janeiro; além do sucesso que o episódio "Palace II"<sup>8</sup> obteve ao ser exibido na série Brava Gente, da Rede Globo (RIBEIRO, 2003).

A consagração em Cannes no ano de 2002, com boa crítica de cineastas, jornais e revistas de todo mundo, só teria aumentado a vontade do público brasileiro em assistir ao filme, o que se comprova pela excelente bilheteria da produção (RIBEIRO, 2003). No entanto, críticas negativas ao filme foram igualmente intensas. Alguns acadêmicos, jornalistas e inclusive moradores da Cidade de Deus<sup>9</sup> perceberam no filme o perigo de uma ainda maior estigmatização da comunidade como um local exclusivo de violência e tráfico de drogas (Idem). Vale ressaltar aqui que o fato de ser um filme que fala sobre um local real, contando ainda com o "caráter testimonial" de Paulo Lins, traz a tona a complexa relação entre ficção e realidade acima mencionada, e que parece encontrar em Cidade de Deus um exemplo bastante contundente desta questão. Conforme expõe Ribeiro (2003), este embate entre ficção e realidade, questionado e amplamente discutido no momento de lançamento do filme, encontrou na figura de Lins não somente uma legitimação induzida - a partir da imagem já estabelecida por Lins desde o lançamento do livro - mas também contou com posicionamento explícito do autor que partiu em defesa da veracidade da estória narrada.

O próprio Paulo Lins, foi bem mais longe na defesa do filme, ao afirmar que não ocorreu um aumento do estigma em relação aos moradores da Cidade de Deus, visto que este processo "(...) não irá ultrapassar ao que já existe. Todo favelado já é estigmatizado" (Lins, 2003). E complementa: "Omitir o lado ruim é mostrar uma realidade falsa. Mostrei o que eu vivi. Eu passei por tudo aquilo" (Paulo Lins apud Motta, 2002). (RIBEIRO, 2003, p. 130)

---

<sup>8</sup> Vale ressaltar que a produção do curta-metragem Palace II é anterior à exibição do filme Cidade de Deus, sendo considerada um teste tanto do elenco quando das inovações que a produção do filme estava prestes a trazer para o cenário cinematográfico nacional. É nesta produção que são criados os personagens Laranjinha e Acerola, interpretados respectivamente pelos atores Darlan Cunha e Douglas Silva (MARTHE, 2002).

<sup>9</sup> Conforme esmiuça Ribeiro (2005) estiveram presentes neste debate "interlocutores diversos, como rapper MV Bill, os movimentos hip hop e funk, jornalistas e divulgadores culturais, associações de moradores, Ferréz, a comunidade acadêmica além de agências estatais e internacionais de proteção aos direitos humanos" (RIBEIRO, 2005, p. 84).

Lançada no mesmo ano de 2002, a série televisiva *Cidade dos Homens* parece herdar este aspecto autêntico, verídico de *Cidade de Deus*. Declaradamente um desdobramento do projeto do filme de Meirelles, contando com a mesma equipe de produção e boa parte de seu elenco, a série também surge na crítica especializada e nas análises acadêmicas a partir da perspectiva de uma narrativa real (MARTHE, 2002; ROCHA, 2003, 2005; SCHWERTNER, 2007). Um exemplo pode ser visto na matéria de Marcelo Marthe da revista *Veja* intitulada "Notícias de Guerra: Estréia na Rede Globo uma minissérie dos mesmo produtores de *Cidade de Deus*", publicada no momento de lançamento da série ficcional da Rede Globo:

Um grupo de garotos conversa sobre seu cotidiano numa favela carioca. Um deles conta que viu a polícia jogar uma bomba de gás lacrimogêneo no barraco de seu primo, o que resultou na morte desse último, carbonizado. Outro narra que certa vez deu de cara com três cadáveres boiando num tanque em frente de sua casa. Um terceiro fala sobre um amiguinho que levou tantos tiros no rosto que teve de ser enterrado de costas, por causa das deformações sofridas. Esses depoimentos – reais – estão numa das muitas cenas chocantes de *Cidade dos Homens*, minissérie em quatro episódios que a Rede Globo exibe a partir desta terça-feira, na faixa das 23 horas (MARTHE, 2002).

Como desdobramento do projeto mais amplo de *Cidade de Deus*<sup>10</sup> e, conseqüentemente, desfecho da trajetória dos protagonistas Laranjinha e Acerola da série homônima, o filme *Cidade dos Homens* inevitavelmente herda alguns dos aspectos acima citados, referentes ao status de narrativa autêntica das favelas, o que coloca a narrativa do filme sob o *status* de realidade, ainda que se apresente como narrativa ficcional. O que se propõe aqui é resgatar aspectos das produções anteriores ao filme *Cidade dos Homens*, buscando realçar a articulação da narrativa à autenticidade, ao *status* de representação, tema que será mais especificamente abordado no próximo capítulo, referente a análise do filme.

A análise da narrativa de *Cidade dos Homens* proposta para o próximo capítulo é realizada sob o enfoque das representações audiovisuais, evitando-se abordagens calcadas exclusivamente no aspecto imagético das produções, ou análises eminentemente descritivas das imagens. Conforme alertam alguns teóricos (FREIRE FILHO, 2004, 2005; SHOHAT e STAM 1995, 2006), as análises que se propõem a apenas reconhecer as imagens estereotipadas das minorias:

“incidem, amiúde, no erro de reproduzir o próprio essencialismo que

<sup>10</sup> Refere-se aqui com o termo "projeto mais amplo" de *Cidade de Deus*, desde a exibição do curta-metragem *Palace II* até a divulgação do filme, da série e tendo como desfecho o filme *Cidade dos Homens*, de Paulo Morelli, lançado em 2007. Também pode-se citar como consequência deste projeto a criação da ONG Nós do Cinema.

ambicionavam contestar, reduzindo uma variedade complexa de representações a um conjunto restrito de fórmulas reificadas: “Por trás de toda criança artista negra o crítico enxerga um pickaninny, por trás de todo ator negro sexualmente atraente um buck; por trás de toda negra corpulenta ou de uma criada uma ‘mãe preta’” (STAM e SHOHAT, 1995: 76 *apud* FREIRE FILHO, 2005, p. 26)

Por meio de uma abordagem discursiva da narrativa audiovisual, pretende-se deslocar os sujeitos representados de suas "essências unitárias" para pensá-los como construções discursivas que transbordam os limites da própria produção em questão, frutos de um determinado tempo histórico e relacionadas a certos dispositivos culturais, econômicos e políticos (FOUCAULT, 2009; SHOHAT & STAM, 2006). Desta forma, a ênfase nesta abordagem permite comparar os discursos cognatos que circulam socialmente, tais quais o jornalismo, literatura, noticiários, programas de televisão, discursos políticos ou ensaios acadêmicos. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 312). Tomando de empréstimo as palavras de Bourdieu (1989), objetiva-se compreender as “condições sociais de possibilidade” desta narrativa cinematográfica, sua emergência histórica, as estruturas sociais e simbólicas que lhe investem de significados particulares e que as tornam atrativas para o grande público.

Busca-se, portanto, nesta próxima parte do trabalho analisar não só as imagens e sons que constroem a narrativa de *Cidade dos Homens*, mas também atentar para as próprias condições de produção, tendo grande apoio no *Making Of* oficial do filme e nas observações já realizadas acerca da história do termo favela e da ampla trajetória do filme *Cidade de Deus*.

#### 4 ANÁLISE DO FILME CIDADE DOS HOMENS

Um dos méritos da série sempre foi a espontaneidade das falas e do não-ator. A inclusão deste material e dessa vida das ruas, de uma comunidade que eu não conheço, que o diretor não conhece, que nenhum de nós conhece, de um mundo que é deles. E tudo isso entrou, porque eles trouxeram. E se essa abertura não tivesse sido dada desde o princípio, a gente não teria esse material na tela (CIDADE, 2007b).

Parece claro no depoimento acima de Elena Soarez, roteirista do filme *Cidade dos Homens*, que o material exposto tanto na série quanto no filme estaria calcado na contrapartida da alteridade. A reflexão criada a partir de uma ideia de "nós" - roteiristas e produtores do filme - separada de uma ideia do *Outro*, "eles" - os moradores de favela - expressa uma fronteira simbólica entre os realizadores do filme e seus protagonistas. Esta relação de alteridade, no entanto, não é exclusiva do filme de Morelli, tendo sido amplamente utilizada em produções anteriores sobre as favelas cariocas (HAMBURGER, 2007).

Um interessante exemplo sobre este aparente distanciamento entre realizadores – tanto produtores, quanto roteiristas e diretores - e os moradores das favelas que protagonizam filmes sobre suas comunidade, pode ser assimilado na passagem analisada no trabalho de Monografia de Patrícia Fontes (2002) sobre o documentário *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho. No caso analisado pela autora, no entanto, não é da parte dos realizadores que se explicita essa relação, mas sim pela própria entrevistada que apresenta em sua fala uma clara percepção sobre a pluralidade de imagens que as favelas em questão (Chapéu Mangueira e Morro da Babilônia) – já bastante utilizadas como cenários de filmes, como o *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus – suscitam.

A plena consciência de que estão representando um personagem, ainda que de si mesmos, e que essa imagem tem seu valor perpassa vários depoimentos. Roseli, uma mulata que está cortando batatas na varanda da casa, concorda em ser entrevistada com a seguinte pergunta: "*Vocês querem pobreza?*". Alguém do outro lado da câmera tenta relativizar a situação, dizendo que aquilo não é pobreza. Imediatamente ela diz: "*Já entendi, então é comunidade...*". Na agilidade de sua fala, ela mostra quão absurdo e bobo é o discurso que prega tanto o documentário como a apreensão do "real", quanto o "outro" como puro e inocente (FONTES, 2002, p. 40).

A própria distinção de Roseli entre um discurso de cunho paternalista - que buscaria revelar a pobreza da favela em que ela reside - e a abordagem mais cautelosa - que primária



pelo uso do termo "comunidade" à "favela"<sup>11</sup>; é reveladora não só de uma ilusão dos realizadores do filme quanto a uma suposta inocência do discurso da entrevistada, conforme ressaltou Fontes, mas também de uma intensa produção filmica calcada nesta alteridade sobre as favelas cariocas, apresentando também as nuances de tratamento do tema.

Esta descoberta do *Outro* presente no discurso de Soares, ao evocar um primeiro contato com uma realidade que não é a "deles", faz despontar uma forma alternativa de autenticar a representação da favela carioca que já não perpassa somente a escolha da locação e do elenco, expressando uma maior liberdade dos diálogos, sempre abertos às intervenções dos atores que procuram inserir suas vivências aos personagens (CIDADE, 2007b). Tais características parecem agregar um elemento a mais na legitimação da narrativa deste filme.

Buscando apresentar um enredo que remetesse à série mas que ao mesmo tempo fosse independente dela, Elena Soares e Paulo Morelli se preocuparam em elaborar uma trama que fosse ao encontro com a dita realidade dos jovens nas favelas cariocas (CIDADE, 2007b). Ambos, em entrevistas ao *Making Of* oficial do filme, relatam que ao perceberem que muitos moradores não sabem quem são seus pais, inclusive os próprios atores Darlan Cunha e Douglas Silva, viram neste tema um interessante ponto a ser explorado (Idem). O aparente compromisso do diretor com a verossimilhança da trama é corroborado ainda quando Morelli fala da participação ativa dos atores das comunidades – sobretudo os protagonistas - na elaboração das cenas, ao dizer que eles conseguiram "trazer uma verdade, uma autenticidade na maneira de atuar que é difícil ver em atores mais profissionais que tenham toda uma escola. Eles são muito espontâneos, muito verdadeiros" (CIDADE, 2007b)

Outra questão que parece exaltar esta imbricada relação entre ficção e realidade mantida por *Cidade dos Homens*, é a própria elaboração dos cenários do filme. Apesar de filmado em locações reais de favelas da cidade do Rio de Janeiro, os realizadores optaram pela montagem visual de diferentes locações na elaboração das três favelas fictícias (Morro da Sinuca, da Fumaça e do Careca) que compõem o filme (CIDADE, 2007b)<sup>12</sup>.

Uma de suas primeiras cenas é bastante ilustrativa deste jogo entre realidade e ficção. Um plano aberto registra um amontoado de casas em um declive de um morro. Logo, uma

<sup>11</sup> As nuances entre o uso do termo "favela" e "comunidade" necessitariam de uma maior atenção para ser precisamente destrinchados, mas pode-se ressaltar que, conforme já discutido neste trabalho, uma alteração das políticas públicas diante das favelas na década de 70 teria possibilitado a formação de um sentimento mais comunitário entre os moradores e, possivelmente, a adoção do termo "comunidade" para se referirem às favelas onde vivem.

<sup>12</sup> Segundo depoimentos do diretor Paulo Morelli, somente para a criação visual do Morro da Sinuca foram utilizadas seis diferentes favelas cariocas, não tendo sido nenhuma cena filmada em cenários construídos, somente em locações (CIDADE, 2007b).

legenda orienta o espectador: "Morro da Sinuca, Rio de Janeiro" (CIDADE, 2007a). O que é digno de nota aqui é a mistura entre ficção e real, entre a fabulação do Morro da Sinuca, mas a localização precisa desta na metrópole carioca.

O desejo em revelar que o cenário da trama é a cidade do Rio ultrapassa, portanto, as associações visuais a imagens reconhecíveis da cidade – o que também é feito no filme com imagens do Morro Dois Irmão na orla de Ipanema (CIDADE, 2007a) – e alcança níveis mais diretos de associação como esta legenda no início do filme. Conforme discutido por Ivana Bentes (2007), não só o filme *Cidade dos Homens*, como muitos outros lançados a partir dos anos 2000 - como *O Invasor*, de Beto Brant (2002), *Carandiru*, de Hector Babenco (2003) ou *Cidade de Deus* - buscam representar as regiões periféricas das grandes metrópoles do país.

Os filmes brasileiros contemporâneos que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse “outro social”, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (funk, hip-hop), discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que ascendeu à mídia e aparece nessa mesma mídia de forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente (BENTES, 2007, p. 248).

Bentes (2007), ainda questiona a forma pela qual a periferia - e sobretudo as favelas -, vem sendo apresentadas em produções mais recentes. Segundo a autora, as constantes imagens de violência se atrelam a enredos "que quase nunca se pretendem 'explicativos' de qualquer contexto, não se arriscam a julgar e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas (BENTES, 2007, p. 249). Dentro deste cenário, o filme *Cidade de Deus* se tornou um exemplo bastante recorrente tanto nas análises de Bentes, quanto de demais acadêmicos (CARRERO e PRYSTHON, 2005; HAMBURGER, 2007; ROSSINI, 2003) que observaram no enfoque, agilidade e popularização das imagens de violência um determinado grau de glamourização da miséria.

Diante deste contexto, a série *Cidade dos Homens* surgiria, portanto, como um contraponto ao enfoque de violência realizado em *Cidade de Deus*, apresentando temas que seriam pertinentes a vida destes jovens por meio de abordagens menos estilizante da cultura das favelas, tais como: preconceitos, violência urbana, exclusão social e racial. Conforme exalta Suzana Schwertner (2007, p. 48) "assuntos pungentes e urgentes na sociedade brasileira contemporânea".

#### 4.1 CIDADE DOS HOMENS: ENTRE A SÉRIE E O FILME.

Como uma produção que conta com tipos inovadores de abordagens, esse programa retrata, de um modo mais complexo, que escapa às associações mecânicas da favela com a criminalidade, a violência e a iniquidade, o cotidiano dos moradores de favela. Os protagonistas, dois adolescentes negros, Acerola e Laranjinha, relatam, para o amplo público de TV, suas aventuras e dificuldades típicas da vida no morro (ROCHA, 2006, p. 3).

Bastante discutida na esfera acadêmica por sua diferente representação dos moradores de comunidade e do próprio espaço da favela (ROCHA, 2005,2006; [SCHWERTNER, 2007](#); FREITAS, 2008), a série televisiva *Cidade dos Homens*, exibida de 2002 a 2005 pela Rede Globo de Televisão, se destacou na cena midiática nacional. É importante assinalar que desde seu início, ela fora representada sob o título de narrativa autêntica, inovadora e, por consequência assim apresentada tanto em análises acadêmicas, quanto pela própria mídia impressa e eletrônica. Referências a situações de violência policial e de traficantes narradas por moradores das favelas aos produtores da série foram incorporadas no enredo da trama ficcional, aumentando a credibilidade ao que é encenado, conferindo o *status* de ser baseado em fatos reais (MARTHE, 2002).

Chamada inicialmente de “filhote legítimo do filme Cidade de Deus” em matéria de Marcelo Marthe (2002) para a Revista Veja na ocasião de sua estreia - que surgia ainda no mesmo ano e com grande sucesso de bilheteria e crítica –, a série *Cidade dos Homens* despontaria na televisão a partir de uma expectativa de que seu enredo pudesse “arejar as fórmulas batidas da TV brasileira” (MARTHE, 2002), saindo de estereótipos e clichês quanto a representação televisiva da favela carioca.

O que segundo Rocha (2005) e Marthe (2002) se tornou uma marca da série, foi a utilização de temas cotidianos como ir à praia ou soltar pipa no alto do morro, ao mesmo tempo em que também discutia temas como, por exemplo, preconceito e violência. A utilização da cidade do Rio de Janeiro de forma mais extensa - ou seja, o registro de uma maior mobilidade dos personagens na cidade não se encerrando somente no espaço das favelas -, também é algo bastante presente na série (SCHWERTNER, 2007).

Buscando aproveitar as histórias já existentes dos personagens, o filme *Cidade dos Homens* é constantemente remendado por imagens da série, com cenas aleatórias dos meninos ainda crianças caminhando pelas ruas da cidade e da favela ou cenas de maior articulação com a trama do filme, como, por exemplo, a relação de busca de Laranjinha pelo pai desconhecido ou o momento de gravidez da namorada de Acerola e o nascimento de seu

filho Cleyton (CIDADE, 2007a, 2007b). Apesar de manter este vínculo com a série, o filme se constrói significativamente pelos embates violentos entre os traficantes Madrugação (primo de Laranjinha) e Nefasto (ex-subordinado de Madrugação) e é bastante encerrada no espaço dos três morros que constituem a trama (Morro do Careca, da Fumaça e da Sinuca) (CIDADE, 2007a).

A própria relação do filme com o núcleo de traficantes parece destoar do posicionamento destes como bandidos ou como heróis, afastando-se da imagem de crueldade popularizada pelo personagem Zé Pequeno (Leandro Firmino) no filme *Cidade de Deus* (CIDADE, 2002). O grupo é pela primeira vez apresentado no topo do Morro da Sinuca - de onde pode-se ver quase toda a extensão da orla de Ipanema/ Leblon - e planos detalhe do suor dos personagens constroem um ambiente onde o calor é insuportável.

As armas prendidas na cintura ou penduradas nos ombros auxiliam numa associação quase imediata à figura do traficante, à figura do bandido. Quando um deles diz sentir calor, Nefasto prontamente responde: "Bandido não sente calor, não". Contrariando "o bom senso", conforme se nota na expressão de Nefasto, Madrugação decide, pela primeira vez em três anos, não só sair do morro como ir à praia. A movimentação gerada pela decisão do chefe, em meio a pedidos para novos uniformes para o time de futebol local, surpreende a quase todos os moradores, inclusive Laranjinha e Acerola que resolvem descer com o grupo. De forma descontraída, Madrugação dá piruetas na areia e o grupos de traficantes (devidamente escoltados pelos "soldados" do tráfico que se espalharam por toda orla) procuram aproveitar o dia de sol (CIDADE, 2007a). De forma diferente, mas passível de associação, no filme *Rio, 40 Graus* o calor também promove a saída do morro e a ida ao asfalto (RIO, 1955).

Enquanto o calor no filme de Nelson Pereira dos Santos faz lotar os pontos turísticos da cidade, construindo um o cenário ideal para que os garotos do morro saiam para vender amendoins e poder comprar uma bola de futebol nova, os protagonistas de *Cidade dos Homens*, o núcleo de traficantes e alguns moradores do Morro da Sinuca, descem à praia para se refrescar (CIDADE, 2007a). Uma mesma descontração que leva um menino no filme de Nelson Pereira a ensinar o outro a pedir dinheiro: "Fala que é pra sua mãe. Nunca falha" (RIO, 1955), pode ser lembrada também nas piruetas na areia de Madrugação antes de entrar no mar (CIDADE, 2007a). Esta primeira aparição "mais simpática do núcleo de traficantes" - corroborada ainda pelas cenas em que estes brincam com o filho de Acerola, esquecido pelo pai na praia -, promove uma maior pluralidade na representação dos traficantes (CIDADE, 2007a).

Buscando esmiuçar de maneira mais consistente a relação do filme *Cidade dos Homens* com a violência, a próxima parte deste capítulo se dedicará a analisar as formas pelas quais a violência é introduzida na trama do filme.

#### 4.2 A VIOLÊNCIA NO FILME

Apesar de reticente em registrar a violência como fator importante no enredo, o diretor Paulo Morelli justifica a presença dela ao ressaltar que seria impossível realizar o filme sem tocar "nesse assunto", mas enfatiza que a violência só entraria para "costurar a estória dos protagonistas" (CIDADE, 2007b). Segundo os realizadores, o filme se proporia a contar a estória de dois amigos, que cresceram juntos na favela carioca do Morro da Sinuca, que chegam à maioridade e enfrentam as primeiras dificuldades da vida adulta. Acerola - já pai de um filho de 2 anos, casado e trabalhando como segurança de condomínio - buscaria maior diversão e Laranjinha buscaria encontrar o pai que nunca havia conhecido. Em meio a este contexto os dois se veem envolvidos em uma guerra que explode pela disputa do Morro da Sinuca entre Madrugadão e Nefasto. É durante o desenrolar do confronto que uma revelação sobre o passado dos pais dos protagonistas acabaria abalando sua amizade.

Apesar de não figurar declaradamente como centro da trama, é a violência do embate entre o grupo de Madrugadão e Nefasto que serve como amálgama para o filme e consegue estar presente em praticamente todos os seus momentos. É a partir da descoberta de uma falsa execução do personagem Fiel (Luciano Vidigal) que Acerola, ainda que de forma não proposital, se insere na disputa dos dois "bondes" pelo Morro da Sinuca (CIDADE, 2007a). É também, a partir do assassinato cometido pelo pai de Laranjinha (Rodrigo dos Santos) ao pai de Acerola no passado, que os dois quase terminam sua amizade. No entanto, por vezes, a violência não se manifesta de forma explícita – ainda que as imagens de tiroteios e assassinatos estejam presentes (CIDADE, 2007a).

O que parece ressaltar na tela é a constante ameaça da eclosão desta violência. Fala-se bastante na invasão de um morro ao outro, as armas estão na maioria das cenas e, sobretudo, o ambiente sonoro de disparos de diferentes calibres conformam a paisagem sonora da guerra entre os bandos<sup>13</sup>. Este recurso utilizado no filme evita cenas de violência que se detenham nos pormenores dos primeiríssimos planos e tampouco se detêm em

---

<sup>13</sup> O apuro técnico da produção na captação do áudio dos disparos foi apresentada de forma central. Diversos tipos de armas, assim como frequências de tiros foram acompanhadas por profissionais, policiais, para garantir a verossimilhança deste fundo sonoro (CIDADE, 2007b).

semblantes de prazer nos rostos dos traficantes no momento dos tiroteios<sup>14</sup>, como característico do personagem Zé Pequeno, em *Cidade de Deus* (interpretado quando criança pelo ator Douglas Silva, o Acerola de *Cidade dos Homens*). A naturalização da violência no filme provem mais das reações do resto da comunidade do que pelas reações dos próprios traficantes. Duas cenas parecem figurar de forma contundente esta hipótese.

Na primeira, Acerola entra no armazém de Ceará (Fábio Lago) e pede um lanche. Enquanto isso os dois escutam apenas um disparo e se entreolham assustados. Logo em seguida, Acerola desfaz a expressão de preocupação e diz: "Menos um", e Ceará concorda. Os dois seguem conversando até que são informados que o disparo é referente a suposta execução de Fiel (Luciano Vidigal), que é respeitado por Ceará por haver-lhe vendido "baratinho" um aparelho de som (CIDADE, 2007a). Neste momento percebe-se a naturalização das execuções naquele universo, ainda que Ceará, ao saber que o executado foi Fiel, se exalte e diga: "Tá demais isso", Acerola responde com a fala "A vida segue" e sai do estabelecimento (Idem).

A segunda cena refere-se ao momento de invasão do morro da Sinuca por Nefasto. Abrigados em um dos mercadinhos da favela, Acerola e Laranjinha discutem o que farão em seguida, uma vez que, por ser parente de Madrugadão, a família de Laranjinha havia sido jurada de morte e ele e sua avó obrigados a sair da favela. Os dois, que iriam para caminhos diferentes, vão até a base do morro e sob o fundo repleto de casebres iluminados à noite, são ouvidos e vistos tiros de balas traçantes que cruzam a tela. Apesar de estarem em um ambiente de "guerra", os protagonistas se propõem a conversar tranquilamente diante deste cenário (CIDADE, 2007a).

A naturalização da violência e da presença do tráfico de drogas, incluindo-as em um cotidiano - ao mesmo tempo em que a guerra promovida entre os bandos se destaca e assusta a população do Morro da Sinuca, parece ser uma das diferenças mais marcantes entre *Cidade dos Homens* e os demais filmes que já abordaram a favela. Uma certa mistura entre a "camaradagem" - típica dos filmes dos anos 50 e 60 sobre a favela - e uma "brutalidade" mais contemporânea presente nos filmes sobre a favela (CIDADE, 2002; ERA, 2008; SHOW, 2007; TROPA, 2007) pode ser percebida em *Cidade dos Homens*. Tanto a relação de amizade entre os protagonistas quanto a camaradagem entre o bando de Madrugadão e o

---

<sup>14</sup> Podemos citar como uma das únicas imagens que lembrem esse prazer sádico com a matança (popularizado pelo personagem Zé Pequeno, interpretado por Leandro Firmino) as cenas referentes ao baile funk no morro da Fumaça, onde, ao coro do rap "Boladão, pesadão, tipo Afeganistão. É o bonde do madrugadão", os traficantes gargalham e dão tiros para o ar (CIDADE, 2007a). Vale ressaltar que a elaboração da letra deste rap foi feita sob improviso em meio às filmagens, não fazendo parte do roteiro original do filme (CIDADE, 2007b).

outro grupo de traficantes que os abriga no Morro do Careca, convivem com os embates entre os grupos de Nefasto e Madrugadão (CIDADE, 2007a).

A última cena do filme, com a saída de Laranjinha, Acerola e Clayton caminhando sem rumo na cidade ao sair do Morro da Sinuca, pode sugerir não a representação de uma favela, em sentido genérico, mas um retorno ao sentido de "comunidade" difundido, por exemplo em *Rio, 40 Graus* e em *Cinco Vezes Favela*. Os protagonistas possuem uma relação de afeto com o lugar onde se criaram, onde cresceram e construíram sua amizade e não saem de lá em busca de uma "melhor condição de vida", mas sim pelas circunstâncias (CIDADE, 2007a). Conforme pode se apreender pelo recado que Laranjinha escreve no final para Camila (Naima Silva), sua namorada: "até quando eu não sei. Mas agora você está dentro e eu estou fora. Fora do lugar onde nasci, do lugar onde todo mundo me conhece, onde todo mundo sabia meu nome. Estou fora do lugar que eu tinha" (CIDADE, 2007a).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se com este trabalho analisar as formas pelas quais o filme *Cidade dos Homens* pretende se construir como narrativa autêntica e de que formas ele se associa com as imagens de violência. Para isto, foi feito um retorno às repercussões tanto do filme, quanto do livro *Cidade de Deus*, obras que formam parte de sua história. A proposta de retorno às origens do termo “favela” procurou desarticular as associações deste espaço como "naturalmente" diferente e distante da cidade, sendo esta relação de alteridade com a favela algo formulado e reformulado ao longo de mais de um século.

A partir deste panorama histórico, foi possível perceber que a relação entre favela e violência não é recente e tampouco exclusivamente resultante da presença do tráfico de drogas nessas regiões, ainda que a associação entre favela e criminalidade tenha se estreitado desde então (SÁ-CARVALHO, 2005). Percebe-se também, sobretudo a partir da década de 90, que as atuais narrativas associadas às favelas da cidade do Rio de Janeiro vem se apropriando da temática da violência urbana através da representação do tráfico de drogas, mas que tampouco estas representações são semelhantes entre si (HAMBURGER, 2007).

Com a análise dos depoimentos presentes no Making Of oficial (CIDADE, 2007b), pode-se perceber, sobretudo nos depoimentos de Paulo Morelli e Elena Soarez, uma minuciosa preocupação com a verossimilhança da narrativa. O próprio cuidado com o qual Morelli justifica a presença de imagens de violência e tráfico de drogas como sendo temas inevitáveis que não poderiam faltar na trama, sendo "uma omissão de nossa parte não tocar nesse assunto" (CIDADE, 2007b), é significativo de uma relação íntima entre a representação dos espaços das favelas cariocas e a criminalidade, corroborando os resultados encontrados na pesquisa de Sá-Carvalho (2005) sobre a imagem da favela carioca nos noticiários de crime já discutidos anteriormente nesta monografia.

A violência apresentada em *Cidade dos Homens* envolve acidentalmente os protagonistas. O ambiente sonoro, através da constituição de um pano de fundo de disparos, faz a violência estar implícita em todas as cenas. Apesar de imagens de perseguição, tiroteios e execuções estarem bastante presentes, elas aparecem de forma reduzida se comparadas ao filme lançado no mesmo ano *Tropa de Elite* (TROPA, 2007), ou *Cidade de Deus* (CIDADE, 2002). Ainda que não se possa afirmar que *Cidade dos Homens* não enfoca a violência, o tema parece se diluir nesta trama em meio aos acontecimentos paralelos gerados por ela, tais como o êxodo da população durante o conflito, a relação entre Laranjinha e seu pai ou até mesmo os envolvimento extra-conjugais de Acerola (CIDADE, 2007a).



Vale ressaltar que novas narrativas parecem despontar sobre a favela carioca. A produção *Cinco vezes Favela: agora por nós mesmos*, que tem previsão de estreia para o ano de 2010, apresenta em sua produção uma equipe inteiramente oriunda de projetos sociais (MILIOTTI, 2009). Da formulação do roteiro aos diretores, câmeras e operadores de som, todos são jovens moradores de favelas e que procuram com uma espécie de "refilmagem" – ainda que o cineasta Cacá Diegues negue qualquer semelhança com a proposta da década de 60 do Centro Popular de Cultura - de *Cinco Vezes Favela*, utilizando-se da mesma estrutura: curta-metragens que abordam temas distintos e que se passam nas favelas da cidade do Rio de Janeiro (EPISÓDIOS, 2009; MILIOTTI, 2009). Esta iniciativa, aparentemente inovadora, parece reforçar uma recente medida já adotada por outras produções independentes: "falar por si mesmos" e parece figurar um novo espectro de autenticidade acerca dos discursos sobre a favela carioca no cinema nacional.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Reinaldo. Capitão Nascimento bate no Bonde do Foucault. *Revista Veja*, edição 2030, 17 de out. 2007. Disponível em < [http://veja.abril.com.br/171007/p\\_090.shtml](http://veja.abril.com.br/171007/p_090.shtml) > Acesso em: 31 jul. 2009

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: *ALCEU*, v.8, n.15, p. 242 a 255, 2007.

BOSCOV, Isabela. Tu é bandido, ou é comédia? *Revista Veja*, São Paulo, 29 ago. 2007. Disponível em < [http://veja.abril.com.br/290807/p\\_138.shtml](http://veja.abril.com.br/290807/p_138.shtml) >. Acesso em: 05 ago. 2009

\_\_\_\_\_. Abaixo a mitologia da bandidagem. *Revista Veja*, edição 2030, 17 de outubro de 2007.

CARNEIRO, Marcelo. Pegou Geral. *Revista Veja*, 17 out. 2007. Disponível em < [http://veja.abril.com.br/171007/p\\_080.shtml](http://veja.abril.com.br/171007/p_080.shtml) >. Acesso em: 07 de fev. 2008.

CARANDIRU. Direção Hector Babenco. Produção: Globo Filmes, HB Filmes, Columbia Tristar. São Paulo: Columbia Tristar, 2003. 1 DVD.

CARRERO, Rodrigo & PRYSTHON, Angela. Periferia industrial e periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro. In: Freire Filho, João e Herschmann, Micael (orgs.). *Comunicação, cultura e consumo: a (des)construção do espetáculo contemporâneo*, p. 13-44. Rio de Janeiro: E-papers, 2005

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção O2 Filmes e Videofilmes. São Paulo: Miramax International, 2002. 1 DVD

CIDADE dos Homens. Direção: Paulo Morelli. Produção O2 Filmes e Globo Filmes. São Paulo: Fox Filmes, 2007a. 1 DVD

\_\_\_\_\_. Making Of, 2007b. 1 DVD

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro

de Andrade e Leon Hirszman. Produção Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e Tabajara Filmes. São Paulo, 1969. 1 VHS

COLITT, Raymond. Brazil builds walls around Rio de Janeiro slums. *Reuters*, 28 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.reuters.com/article/newsOne/idUSN28291897>>. Acesso em: 01 out. 2009.

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

DUFFY, Gary. Film casts light on rough justice in Rio. BBC News, Rio de Janeiro. 26 out. 2007. Disponível em < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/7063488.stm> >. Acesso em: 01 set. 2009.

EPISÓDIOS do novo Cinco Vezes Favela. *Veja.com*, Rio de Janeiro, 07 ago. 2009. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/noticia/variedades/episodios-novo-cinco-vezes-favela-488530.shtml>>. Acesso em: 20 set. 2009.

ERA uma vez. Direção: Breno Silveira. Produção: Conspiração Filmes, Globo Filmes e Sony Pictures. Rio de Janeiro: Columbia Tristar, 2008. 1 DVD.

FALCÃO, meninos do tráfico. Direção: MV Bill e Celso Athayde. Produção: MV Bill, Celso Athayde e CUFA. Exibido pela Rede Globo de Televisão em 19 mar. 2006. Rio de Janeiro: 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FREIRE FILHO, João. *A sociedade do espetáculo revisitada*. *Famecos*, v.22, p.33-45, 2003a.

\_\_\_\_\_. Mídia, Estereótipo e Representação das Minorias. *ECO-PÓS*, vol. 7, n. 2, p. 45-71, 2004.

\_\_\_\_\_. Usos (e abusos) do conceito de espetáculo na teoria social e na crítica cultural. In: Freire Filho, João e Herschmann, Micael (orgs.). *Comunicação, cultura e consumo: a (des)construção do espetáculo contemporâneo*, p. 13-44. Rio de Janeiro: E-papers, 2005a.

\_\_\_\_\_. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *FAMECOS*, nº 28, p.18- 29, 2005b.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. *Revista Eletrônica da E-Compós*, Edição 1 em dezembro de 2004.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A favela que se vê e a favela que se vende: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, p. 61-71, Vol. 22 n. 65, outubro/2007.

\_\_\_\_\_. Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 38, julho-dezembro de 2006, p. 49-66.

FREITAS, Guaciara Barbosa. Periferia Midiatizada – midiaticização da periferia. *Anais do IV Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

GETTINO, Octavio. *Cine iberoamericano: los desafios del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS, 2007.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.

MARANHÃO, Rafael. Rio transforma o sonho olímpico em realidade e conquista os jogos de 2016. *Globo.com*. Copenhague, 02 out. 2009. Disponível em <<http://globoesporte.globo.com/Espportes/Noticias/Olimpiadas/0,,MUL1327272-17698,00-RIO+TRANSFORMA+O+SONHO+OLIMPICO+EM+REALIDADE+E+CONQUISTA+OS+JOGOS+DE.html>>. Acesso em: 15 out. 2009.

MARTHE, Marcelo. Notícias de Guerra: Estréia na Rede Globo uma minissérie dos mesmo produtores de Cidade de Deus. *Veja*, São Paulo, ano 18, n. 1.773. out. 2002. Disponível em <[http://veja.abril.com.br/161002/p\\_143.html](http://veja.abril.com.br/161002/p_143.html)> Acesso em : 05 ago. 2009.

MILIOTTI, Rosilene. Oficinas do Projeto Cinco Vezes Favela. *Observatório de Favelas*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2009. Disponível em <[http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?\\_content=463](http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?_content=463)>. Acesso em: 26 set. 2009

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção:

Raquel Freire Zangrandi. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1999.

NUNES, Janaína. Portelinha de 'Duas Caras' lembra favela de verdade com casas inacabadas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 out. 2007. Disponível em <<http://oglobo.com/cultura/revistadatv/mat/2007/10/01/297955655.asp>>. Acesso em: 15 out. 2009.

O INVASOR, Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. São Paulo: Pandora Filmes, 2001. 1 DVD

ORFEU do Carnaval. Direção: Marcel Camus. Produção: Sacha Gordine. Rio de Janeiro: Lopert Pictures Corporation, 1959. 1 VHS

PRYSHTON, Angela. Margens do Mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista FAMECOS*, nº 21. Porto Alegre: Agosto/ 2003.

\_\_\_\_\_. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema nacional? *Anais da XIII Compós. São Bernardo do Campo*, São Paulo: 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema e periferia: constituição de um campo. *Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA, 2007.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Cidade de Deus e suas discursividades: entre espetacularizações e apropriações. In: Freire Filho, João e Herschmann, Micael (orgs.). Comunicação, cultura e consumo: *a (des)construção do espetáculo contemporâneo*, p. 13-44. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Rio Filmes, 1955. 1 VHS

ROCHA, Simone Maria. Favela soma de exclusões e assimetrias: *em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática*. Contemporânea. Volume 3. p. 185 – 217. Janeiro/Junho de 2005.

\_\_\_\_\_. Debate Público e Identidades Coletivas: a representação de moradores de favela na produção cultural da televisão brasileira. *Intexto*. Porto Alegre: UFRGS, Volume 1, n. 14, p. 1 – 21. Janeiro / Junho de 2006.

[SANGION, Juliana. Realismo e Realidade no Cinema Brasileiro – de Rio 40 Graus a Cidade](#)

[de Deus. Caligrama: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia. São Paulo, vol. 3, n. 3. dezembro, 2005.](#)

SANTANA, Fernanda Castilho. Favela como espaço de identidade: representações na telenovela Duas Caras. *Revista de Folkcomunicação* – Vol. 01: 2009.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. Análise das condições de produção de Cidade dos Homens: *articulações entre Educação e Comunicação. Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 33, n.1, p. 47-61, jan./abr. 2007.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. Estereótipo, realismo e representação social. *Imagens*, n. 5, 1995.

\_\_\_\_\_. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SHOW de Bola. Direção: Alexandre Pickl. Produção: Orange Pictures. Rio de Janeiro: Imagem Filmes, 2007. 1 DVD.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007. 1 DVD.

VAZ, P.; CAVALCANTI, M.; SÁ-CARVALHO, C.; OLIVEIRA, L. J. Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário de crime. *Revista Fronteira – estudos midiáticos*, VII (2) p. 95 – 103, maio / agosto 2005.

WERNECK, Filipe. Pricilla e a nova vida no Dona Marta: ocupação na favela da zona sul vira alternativa à política de confrontos. *Estadão*. Rio de Janeiro, 18. jan. 2009. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090118/not\\_imp308989,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090118/not_imp308989,0.php)>. Acesso em: 01 out. 2009.

ZAHAR, André. Muro na favela Rocinha vai remover 415 famílias no Rio. *Folha Online*, 14 abr. 2009. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u550240.shtml>>. Acesso em: 01 out.