

DENISE LUCAS DA SILVA

CINEMA E FAVELA:

Representação dos moradores de Vilas e Favelas no Cinema Brasileiro da Retomada

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social
do Centro Universitário de Belo Horizonte como requisito de
obtenção do título de bacharel em Jornalismo.
Orientação: Profa. Maria Cristina Leite

Belo Horizonte – MG
Centro Universitário de Belo Horizonte/ UNI-BH
2006

DENISE LUCAS DA SILVA

CINEMA E FAVELA:

Representação dos moradores de Vilas e Favelas no Cinema Brasileiro da Retomada

**Belo Horizonte – MG
Centro Universitário de Belo Horizonte/UNI-BH
2006**

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1	
1 A invenção do cinema.....	5
1.1 Cinema Brasileiro.....	6
1.2 Crise nas produções cinematográficas do Brasil.....	10
1.3 O cinema da retomada.....	13
1.4 Afirmação do cinema da retomada.....	15
1.5 O cinema e a representação social da realidade.....	17
CAPÍTULO 2	
2 Urbanização brasileira e Favela.....	26
2.1 A favela no cinema.....	30
CAPÍTULO 3	
3 Os diretores por trás das câmaras.....	34
3.1 Fernando Meirelles.....	34
3.2 Helvécio Ratton.....	35
3.3 Murilo Salles.....	38
CAPÍTULO 4	
4 Análise dos filmes.....	40
4.1 A criação de Cidade de Deus.....	40
4.2 Cidade de Deus.....	41
4.3 Criação de Uma onda no Ar.....	48
4.4 Você está na Favela FM 104,5.....	50
4.5 A criação de Como nascem os Anjos.....	55
4.6 Anjos de Cara Suja.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64

APRESENTAÇÃO

A representação no cinema dos chamados “excluídos pela sociedade”, como por exemplo os gays, negros, nordestinos e favelados, sempre gerou polêmica. A maior parte das discussões acontece devido à maneira como o cinema retrata esses temas: algumas vezes de maneira idealizada demais, outras, de maneira extremamente estereotipada e tipificada. Deste modo, as produções cinematográficas, ao terem como tema situações, fatos ou personagens reais, precisam salientar certos aspectos, geralmente mais atraentes ao público para qual é dirigido, em detrimento de outros. Sendo assim, o produto final, o filme, na maioria das vezes traduz apenas um fragmento dessa realidade que é muito maior e complexa.

Edgar Morin (1997), em sua obra *Cultura de Massa do Século XX: O espírito do tempo neurose*, esclarece que o cinema, assim como as demais artes que têm como base a representação de uma realidade, devem obedecer certas regras e formas impostas pela indústria cultural:

“A indústria cultural persegue a demonstração à sua maneira, padronizando os grandes temas romanescos, fazendo clichês dos arquétipos em estereótipos. Praticamente, fabricam-se romances sentimentais em cadeia, a partir de certos modelos tornados conscientes e racionalizados” (MORIN, 1997:26)

A análise a ser desenvolvida ao longo desta pesquisa, tem como tema a representação de moradores das favelas no chamado cinema brasileiro da retomada. Serão analisadas as produções *Cidade de Deus*, (2002), de Fernando Meirelles, *Uma Onda no Ar*, (2002), de Helvécio Ratton e *Como Nascem os Anjos*, (1996), de Murilo Salles. A principal questão a ser analisada é como se dá a representação das favelas e de seus moradores nessas três produções.

Desse modo, a relevância desse trabalho de pesquisa está na tentativa de analisar a representação cinematográfica de uma parcela da sociedade que, quase sempre, não tem visibilidade na mídia brasileira. Mas, qual é a qualidade desta visibilidade que o cinema oferece através dessas produções analisados? É o que procuraremos responder ao longo desta pesquisa.

1 A INVENÇÃO DO CINEMA

Segundo um breve relato de Alex Vianny (1993) em sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro, o Cinématographe*, invenção dos irmãos Lumière que unia a captação da imagem (fotografia)¹ com o movimento real (o que conhecemos hoje como cinema) teve sua primeira exibição em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. Mas o cinema não nasceu da noite para o dia e teve sua origem nos primórdios das pesquisas sobre fotografia e imagem, como afirma o autor Guido Bilharinho, em sua obra *Cem anos de Cinema* (1996): “O ato de captar, reter e transmitir a imagem em movimento não constitui obra de um momento. Como qualquer invenção, representa não o início, mas o ápice e o término de um longo processo” (BILLHARINHO, 1996:53).

Esse processo evolutivo das pesquisas sobre imagens resultou em uma série de eventos no século XIX que acabou por confluir no cinema. Dentre esses eventos de suma importância para o nascimento da sétima arte, o autor destaca o *Fuzil Fotográfico*, inventado pelo médico francês Etienne Jules, que registrava imagens com 1/12 de segundos, o *Praxinoscópio*, do também francês Émile Eeynaud, considerado o precursor do filme cinematográfico; o *Fonoscópio*, criado em 1891 pelo francês George Demeny e que registrou pela primeira vez os movimentos de uma pessoa falando e o *Quinetógrafo/ Quinetoscópio* (captador de imagens e exibidor de imagens), criados pelo norte-americano Thomas Alva Edson. Os inventos, junto ao fonógrafo, outra criação de Edson, que conjugado ao quinetoscópio

¹A invenção da fotografia ficou creditada ao francês Louis Jacques Mandé Daguerre quando ele apresentou o processo fotográfico Daguerreótipo em 1839 na câmara de ciência da França. Mas a primeira fotografia foi feita por um outro francês chamado Joseph Nicéphore Niepce em 1826, com uma técnica que ele denominou de heliografia. Esta sua primeira imagem fotográfica obtida com sucesso foi feita de uma paisagem vista da janela do seu local de trabalho. Disponível no endereço <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20061104192414AACWnWY>, acessado no dia 09/10/2006

pretendia sincronizar a voz e a imagem, levaram muitos estudiosos a considerá-lo o inventor do cinema (BRILHARINHO, 1996:57).

Em decorrência desses eventos e outros mais, que aqui não foram citados, surge, em 1892, o *Cinematográfico*, dos irmãos Louis e Auguste Lumière, aceitos mundialmente como os criadores do cinema. A sétima arte, além de ser um meio de entretenimento, constitui-se também como fonte de representação e de referências sociais.

1.1 Cinema Brasileiro

Não se sabe bem ao certo quem trouxe o aparelho dos irmãos Lumière para o Brasil. Segundo Alex Vianny (1993) em sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro*, a primeira exibição cinematográfica em nosso país ocorreu em 1896, no Rio de Janeiro, e teve grande aceitação por parte do público. Para o autor, esse sucesso entre a população deve-se em parte, à propaganda que a mídia impressa fez:

(...) a primeira sessão ocorreu a 8 de julho de 1896, numa sala devidamente preparada, à Rua do Ouvidor 57, precisamente às 2 horas da tarde, e o acontecimento foi saudado entusiasticamente, no dia seguinte, não só pelo “Jornal do Comércio”, mais também pelo “O País” e “A Notícia”(VIANY, 1993: 21).

A população, com as críticas favoráveis à nova invenção, lotou a sala de exibição: “Muitos leitores, evidentemente, tiveram a curiosidade de lá ir, fazendo com que a sala funcionasse de 11 horas da manhã às 10 da noite” (VIANY, 1993:22). Essas primeiras exibições eram filmagens do cotidiano - como tomadas de banho de mar, touradas e a famosa imagem do trem, que parecia que iria romper a tela, avançando sob os espectadores – ou de

cenas que hoje seriam consideradas grotescas, como apresentações de animais ensinados e de palhaços. Desta maneira, as primeiras produções eram extremamente simples em seu contexto e argumento e eram exibidas em locais freqüentados pela alta elite do país, tal como nota publicada no jornal *A Notícia*, de 15 de novembro de 1897:

Quem não tiver tido a oportunidade de assistir a um banho de mar com todas as peripécias e todos os seus atractivos, não precisa ter o encommodo de se erguer do leito às 6h. da manhã para ir ao Boqueirão do Passeio ou a Praia da Saudade; é bastante ir a visitar o elegante Salão Paris no Rio, onde o Animographo Super Lumière, entre muitos outros, exhibe um quadro deste gênero; e, tal a perfeição do extraordinário aparelho que a ilusão é completa; quasi que se sente medo de que as ondas do mar, ultrapassando os limites do quadro, invadam o elegante salão (VIANY, 1993: 23)

O trecho citado acima é de uma notinha publicitária do jornal carioca *A notícia*, de 15 de novembro de 1897, e exemplifica bem a natureza das primeiras exibições realizadas no Brasil. Até o ano de 1910, muitos filmes do chamado “registro do cotidiano” foram produzidos aqui. Eram produções em apenas um rolo, sem cortes, como era muito comum no restante do mundo. Porém, em 1906, o cineasta Antônio Leal, produziu o primeiro longa metragem brasileiro, considerado por muitos como o primeiro do mundo (VIANY, 1993). *Os Estranguladores*, (1906), de Antonio Leal – produção que teve vários nomes ao longo da história, sendo esse o mais conhecido – foi baseado em um caso real e foi filmado em três rolos, caso raro em uma época em que predominava as filmagens curtas.

Passando essa fase de experimentação da invenção francesa, as produções no país tiveram fases distintas entre si. O jornalista e crítico de cinema Pedro Butcher, em sua obra *Cinema Brasileiro Hoje*, divide a história do cinema nacional em cinco etapas:

1- *Era Muda*: Conhecida também como *Era de Ouro* (1896 – 1914) foi marcada pelas produções de temáticas criminais, como *Os Estranguladores* e por filmes “cantantes”. Nestes últimos, os atores, escondidos por trás das telas, cantavam ou declamavam poesias. Para Viany, essa fase teria terminado devido à grande distribuição de filmes estrangeiros e à difícil concorrência com as produções americanas.

2- *Ciclos Regionais*: Nas décadas de 1920 e 1930, predominavam as produções regionais, como as de Recife (PE), Cataguazes (MG) e Campinas (SP), sendo que nenhuma dessas localidades se firmaram como pólos produtoras.

3- *Tentativas de estabelecer estúdios*: Nas décadas de 1930, 1940 e 1950 surgiram os primeiros estúdios nos país. Em 1930, foi fundada por Adhemar Gonzaga a *Cinédia*. Essa produtora fez filmes como *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, e melodramas, como *O Ébrio* (1946) de Gilda Abreu. Esse último filme é considerado a maior bilheteria da história da cinematografia brasileira, com um público pagante de cerca de 12 milhões de espectadores. A *Cinédia* entrou em crise na década de 50 e suas dependências funcionam até os dias de hoje, sob o comando de Alice Gonzaga, filha do fundador do estúdio, Adhemar Gonzaga. Em 1941, a *Atlântida Cinematográfica* deu início às suas produções. Suas principais produções foram às chanchadas - comédias carnavalescas baseadas em filmes americanos de grande sucesso, como por exemplo, *Nem Sansão nem Dalila* (1954) baseado no grande sucesso norte-americano *Matar ou Correr*. A *Atlântida* entrou em decadência nos anos 60 e encerrou suas atividades em 1983. Em 1949 foi criada a Vera Cruz, que tinha por objetivo implantar nas produções brasileiras, o padrão internacional de qualidade de produção. Com esses objetivos em mente, foram trazidos de outros países profissionais como técnicos e cineastas.

A *Vera Cruz* fechou as portas em 1954 e suas principais produções foram: *Tico Tico no Fubá* (1952) e *O Cangaceiro* (1953).

4- *Cinema Novo*: O *Cinema Novo* surgiu na década de 1960 e propôs uma reflexão sobre os filmes que imitavam o padrão americano de produção. Essa corrente defendia a idéia de que os modos de produções são indissociáveis da linguagem e desta maneira, um país subdesenvolvido como o Brasil, deveria procurar meios de produções próprios, de acordo com as características do país. Seu lema era “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, suas principais idéias podem ser sintetizadas na chamada “Estética da Fome”² e seu principal representante foi Glauber Rocha.

5- *Embrafilmes*: Criada pelo governo militar em 1969, a Embrafilmes foi uma companhia que funcionava com capital privado sob o controle do governo. Teve grande participação nas principais produções brasileiras até o fim da década de 1970, sendo que os filmes que contaram com o apoio da Embrafilmes alcançaram cerca de 35% do mercado cinematográfico interno. O filme destaque deste período foi *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, que teve mais de 11 milhões de espectadores. (VIANY, 1993). Esse modelo de apoio às produções nacionais começou a se desgastar no início da década de 1980, quando várias salas de cinema fecharam as portas. A Embrafilmes encerrou suas atividades em 1989,

² Em 1965 Glauber Rocha escreveu o manifesto, *Uma Estética da Fome*. No manifesto ele explicava o significado do termo para o cinema: “Os filmes tinham de agredir a percepção para refletir a violência social. Só um cinema brutal, gritado, desesperado, feio e triste poderia impor o dissabor do miserabilismo sobre o sabor das obras digestivas, tão ao gosto da fome dos estrangeiros por exotismos. O pobre era visto como agente de uma revolução. Oprimido, reagia. Se não com a tal consciência política, por meio de um instinto de sobrevivência. Era combustível de mobilização, não alvo de compaixão ou curiosidade. Estava inserido no processo político, apesar de excluído de sua cidadania” EDUARDO, Cleber. Disponível no endereço <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00>, acessado no dia 06/05/2006.

quando o então presidente Fernando Collor de Mello retirou o apoio governamental à empresa. Com o fim da *Embrafilmes*, a produção nacional entrou em uma profunda crise.

1.2 Crise nas Produções Cinematográficas do Brasil

Após uma severa crise financeira, com o encerramento das atividades da Embrafilmes, o cinema brasileiro passou por um período de estagnação em suas produções. Butcher afirma que essa fase que o cinema nacional passou foi apenas um dos ângulos de uma crise muito mais ampla, que atingiu vários setores. Fernando Collor de Mellor tinha sido eleito pelo voto popular depois de 20 anos de ditadura militar. O novo presidente vinha com uma cartilha neoliberal que incluía ações como o confisco de contas bancárias para conter a inflação e extinção de instituições públicas, como a Embrafilmes. “A crise no cinema, portanto, foi apenas um dos aspectos mais amplos, vivido pelo o país em sua dimensão econômica, social, política e cultural” (BUTCHER, 2005).

Escândalos ligados a corrupções levaram ao processo de *impeachment* e posteriormente à renúncia do presidente. No posterior governo de Itamar Franco, essas políticas culturais ficaram mais claras e foram aperfeiçoadas nos mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-98 e 1999-2002) tendo como base a administração privada de recursos públicos e, especificamente em relação ao cinema, duas leis principais:

1- *Lei de Incentivo à Cultura* ou Lei Rouanet. Aprovada pelo Congresso em 1991 essa lei permite a empresas públicas, privadas ou pessoas físicas a dedução do imposto de renda de parte dos recursos investidos em obras culturais, entre elas as produções audiovisuais.

2- *Lei do Audiovisual*, aprovada em 1993 e seguindo o mesmo princípio de renúncia fiscal, determinou que qualquer empresa poderia deduzir até 3% do imposto de renda se esse dinheiro fosse investido em produções audiovisuais.

Essas leis demoraram para serem postas em prática, sendo que o governo federal teve que tomar uma medida emergencial:

Essas leis, de operação complexa como qualquer dispositivo que envolva benefícios fiscais, demoraram a surtir efeito. Como plano emergencial o governo lançou o Premio Resgate, que distribui as verbas residuais da Embrafilme por meio de concursos públicos e injetou R\$ 13 milhões em 90 projetos de curtas, médias e longas metragens. (BUTCHER, 2005: 20).

Para Luiz Zanin Oricchio (2003) em sua obra *Cinema Brasileiro de Novo: um balanço crítico da retomada*, a produção neste período cresceu, principalmente, depois do funcionamento da Lei do Audiovisual:

A produção aumenta com a promulgação da Lei do Audiovisual, que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Esta legislação, associadas a leis de incentivos municipais e estaduais, começou a dar frutos de regulamentada. A partir de 1995, a produção brasileira melhora. (ORICCHIO, 2003:26).

Outra medida de emergência tomada pelo estado foi a fundação da Riofilmes. A Riofilme foi criada em 1992 pela prefeitura do Rio de Janeiro e teve como missão ocupar o vazio deixado pela Embrafilmes (BUTCHER, 2005). Durante três anos ela trabalhou com a distribuição e co-produção num período em que os filmes nacionais eram vistos pela população e setores do mercado cinematográfico como um produto de pouco valor e por isso, de difícil comercialização.

Nesse período de crise – final dos 1980 a início dos anos 90 – as produções nacionais de longa metragem foram feitas “sob grande esforço de suas equipes e parca repercussão junto ao público” (BUTCHER, 2005:22), além de grande cobrança por parte do público. Os principais festivais de cinema no país tinham dificuldades em manter a tradição em produções nacionais, sendo que em 1992, o *Festival de Gramado*³ deixa de exibir produções exclusivamente nacionais, tornando-se uma competição que abrangia também as produções íbero-americanas.

Mas apesar dos problemas, as produções cinematográficas brasileiras não pararam totalmente. Os profissionais da chamada sétima arte, que até então trabalhavam quase que exclusivamente com longas metragens passaram a se dedicar a outros gêneros cinematográficos como os curtas metragens, documentários e a outros segmentos, como vídeos institucionais, videoclipes e programas de TV. Um dos destaques desta época é o curta - metragem *Ilha das Flores*, (1989), de Jorge Furtado, ganhador do Urso de Prata no Festival de Berlim⁴. Segundo Butcher, *Ilhas das Flores* pode ser considerado o filme emblemático do período de crise do cinema nacional. (BUTCHER, 2005)

No rastro dos documentários, outra área que aproveitou profissionais oriundos do cinema foi a publicidade. Com o fortalecimento da televisão no Brasil, o mercado publicitário absorveu os profissionais do cinema e estimulou o surgimento de agências e companhias produtoras, que “ganharam corpo e forjaram uma indústria de comerciais capaz de atrair até

³Realizado anualmente desde 1973 no Palácio dos Festivais na cidade gaúcha de Gramado, o Festival de Gramado é considerado o maior festival de cinema do país, sendo que a partir de sua 20ª edição em 1992, passou a incluir também filmes de origem latina. Extraído do site <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20061104192414AACWnWY>, acessado no dia 10/08/2006

⁴O Festival internacional do filme de Berlim é um dos mais importantes festivais de cinema do mundo. Acontece anualmente no mês de Fevereiro em Berlim, Alemanha, sendo que a sua primeira edição foi em 1951. Disponível no endereço www.webcine.com.br/oscar/berlin/berlin_hist.htm, acessado no dia 10/08/2006.

mesmo produções estrangeiras, atrás do exotismo da paisagem tropical e da redução de custos de mão-de-obra” (BUTCHER, 2005:37). Desta maneira, o Brasil “retoma” as produções cinematográficas basicamente com profissionais influenciados pela a publicidade, produções para a TV, videoclipes e curtas-metragens.

1.3 O Cinema da Retomada

A chamada “retomada” do cinema brasileiro designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil, no início dos anos 1990. O começo dos anos 90 foi marcado pelo surgimento de companhias que, posteriormente, se tornariam pólos de produções cinematográficas. Entre as companhias que surgiram neste período podemos destacar a *Videofilmes*, dos irmãos Walter e João Moreira Salles, *Conspiração*, de Andrucha Waddington, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, *O2 Filmes*, de Fernando Meirelles e a *Casa de Cinema*, que pertencia aos cineastas Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo (BUTCHER, 2005).

Em 1992, mesmo ano em que foi criada a Riofilmes, estrearam nos principais circuitos de exibição nacional os primeiros filmes da retomada e segundo Butcher, comparando-se com as produções anteriores, o contraste é notável. Entre os anos 1970 e 1980, eram lançados cerca de 110 filmes por ano, sendo que essas produções vendiam em torno de 50 milhões de ingressos em um único ano, ocupando de 30% a 35% do mercado nacional (BUTCHER, 2005). Já em entre os anos 1992 e 1994, período inicial da retomada, somente 13 longas metragens conseguiram abranger o circuito nacional. Todos eles tiveram a distribuição da Riofilmes e os espectadores, em cada ano, não chegaram a 1% da bilheteria total em todo o país. Com a verba da Riofilmes, vários filmes que estavam sem conclusão, devido à falta de

recursos financeiros, foram finalizados e a produtora teve papel importante também na criação de espaços alternativos para a exibição dos filmes nacionais. São exemplos de produções que tiveram apoio da Riofilmes: *Terra Estrangeira*, (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, *Menino Maluquinho*, (1994), de César Rodrigues, *Pequeno Dicionário Amoroso*, (1996), de Sandra Wernek, *Central do Brasil*, (1998), de Walter Salles e *Lavoura Arcaica*, (2001), de Luiz Fernando Carvalho.

No período de 1995 a 2005, mais de cem diretores produziram filmes sem qualquer política de incentivo fiscal ou qualquer outra intervenção governamental e a maioria deles levaram de dois a cinco anos para serem concluídos (BUTCHER, 2005). As produções passam a contar com apoio da crítica especializada e também do público, sendo que em 1995, 13 longas-metragens foram lançados, somando quase 2,9 milhões de espectadores, destacando-se *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, (1994), de Carla Camurati e *Terra Estrangeira*, (1995), de Walter Salles. *Carlota Joaquina* é considerado por Oricchio, (2003), como marco zero das produções cinematográficas do país e o autor atribui o sucesso dessa produção junto à crítica especializada principalmente à grande aceitação pelo público:

Se antes os filmes de Carla (sic) outros tiveram repercussão e espaço na mídia, este falou diretamente ao espectador. Concebido como paródia de um episódio histórico, *Carlota* foi feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora. (...) Com *Carlota* voltou-se a falar em cinema nacional. Entre prós e contra, essa visão polêmica sobre um dos episódios-chaves da história do país, a transferência da família da corte portuguesa para o Brasil em 1808, tornou-se tema obrigatório de conversas entre as pessoas. (ORICCHIO, 2003:27)

O ano de 1997 é considerado um ano emblemático para o cinema da retomada, devido às estréias dos longas-metragens *O Sertão das Memórias*, (1997), de José Araújo, *Baile Perfumado*, (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Um Céu de Estrelas*, (1996), de Tata

Amaral, *Os Matadores*, (1997), de Beto Brant. Para Oricchio, essas produções somente se tornaram possíveis devido à Lei Audiovisual:

Essa fase da Retomada, torna-se possível principalmente pela aplicação da Lei Audiovisual. O cinema brasileiro saiu do estado crítico em que estivera nos primeiros anos da década. A produção cresceu e se estabilizou em torno de 20 a 30 títulos por ano (ORICCHIO, 2003:27).

Esses filmes alcançaram grande aceitação por parte do público, reconquistando aos poucos a confiança da população nas produções nacionais (BUTCHER, 2005).

1.4 Afirmação do Cinema de Retomada

Entretanto, após a crise de produção ocorrida entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, o cinema brasileiro ainda era visto por grande parte da população e pela crítica com desconfiança:

Nesse período, os poucos longas-metragens que conseguiram ser feitos e lançados já delineavam algumas características que se fortaleceriam adiante. A maior parte deles foi feitos sob grande cobrança – como se cada um tivesse a missão de redimir o cinema brasileiro e reconquistar a dignidade perdida (BUTCHER, 2003:23).

A estréia de *Central do Brasil* de Walter Salles, em 1998, é um marco do cinema brasileiro nesse período. O filme teve uma carreira incomum, tanto no Brasil, como em terras estrangeiras. A primeira exibição ocorreu em 1998 no *Sundance Film Festival*, nos Estados Unidos, sendo que um mês depois a produção foi a grande vencedora do Urso de Prata para melhor atriz, Fernanda Montenegro, no Festival de Berlim, na Alemanha. A produção de

Walter Salles é, dentre as produções brasileiras, a mais premiada e vista no exterior. Recebeu mais de 20 troféus e estreou em 30 países, “fato esse que ajudou transformar Walter Salles no diretor da retomada de maior prestígio internacional” (BUTCHER, 2005, p.46).

Central do Brasil fez com que o cinema brasileiro fosse aceito novamente pela população como capaz de produzir cinema de qualidade:

Em sua trajetória única – mas longe de ser sido unânime -, Central do Brasil exerceu um papel fundamental no processo de reinserção do cinema no coração da sociedade brasileira. Com ele, o cinema brasileiro voltou a ser motivo de celebração. Para alguns até, Central teria desempenhado um papel além do cultural, com uma possível elevação de auto-estima do país, que havia chegado a um de seus piores momentos durante a crise moral e política do governo Collor (BUTCHER, 2005:46).

Nos anos que se seguiram, o cinema nacional firmou-se por sua excelência e os temas ligados ao cotidiano do país passaram a ser seus principais temas. Com temas provocativos, que tinham como base a chamada “vida real”, estrearam, em 2002, quatro filmes que ajudaram essa tendência a ficar mais forte: *Cidade de Deus*, (2002), de Fernando Meirelles, *O Invasor*, (2001), de Beto Brant, *Madame Satã*, (2002), de Karim Ainouz e *Ônibus 174*, (2002), de José Padilha. Segundo a análise do autor, os filmes da retomada até então, evitavam a abordagem de temas como a violência urbana, com medo talvez da rejeição do público. Esse tipo de questão, quando abordada, era feita de maneira periférica, sem realmente se aprofundar no tema, como ocorre nas produções *Como nascem os Anjos*, (1996), de Murilo Salles e *Quem Matou Pixote*, (1996), de José Joffily. Essas produções, que mostram o encontro entre dois mundos diferentes (asfalto x morro) não procuram explicar os motivos que levaram o país a ter essa separação social tão nítida. Mostra apenas o país naquele momento, sem procurar contextualizar a história para o espectador (BUTCHER, 2005).

1.5 O Cinema e a Representação Social da Realidade

O cinema, como as demais formas de arte, é um importante mecanismo de representação da sociedade e de seus indivíduos. Desta maneira, as produções cinematográficas, além de serem uma fonte de entretenimento, podem ser vistas também, como um testemunho histórico. Para Cristiane Nova (2002) em seu artigo *O cinema e o conhecimento da história*⁵, nenhuma produção cinematográfica, dos primórdios do cinema às super produções contemporâneas, escapa das influências do meio social em que foi produzido: “O cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência. Nenhuma produção cinematográfica está livre dos condicionamentos sociais de sua época.”

Desta maneira, toda e qualquer produção cinematográfica traz em sua essência representações da sociedade. Mas, o que vem a ser representação social?

A teoria da Representação Social surgiu em 1961 na França com a publicação da obra *La Psychanalyse, son image, son public*, de Sergei Moscovici. Nesta obra, o autor buscava identificar o que acontecia quando um novo campo de conhecimento – neste caso a Psicanálise – se infiltrava dentro de uma determinada sociedade. O livro foi a tese de doutorado de Moscovici, consistindo no resultado de dez anos de investigações empíricas e elaborações teóricas sobre o conceito de representação. Mas ao contrário do que parece, a Teoria da Representação Social não teve adeptos logo de imediato. Segundo Ângela Arruda, em seu artigo *Teoria das Representações Sociais e Teorias de Gêneros* (2002) a teoria ficou durante um longo período esquecida até ser adotada pelos cientistas sociais de todo o mundo:

⁵ Disponível no endereço www.ufba.br/~revistao/o3cris.html, acessado no dia 17/10/2006

Entretanto, foi um rápido momento de impacto que não produziu desdobramentos visíveis. A perspectiva moscovita permaneceu encerrada no Laboratório de Psicologia Social de École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris, e nos laboratórios de colegas como Claude Flament, Jean-Claude Abric, no Sul da França, e outros também interessados por ela, de forma mais dispersa, na Europa. (ARRUDA, 2002:129)

Desta maneira a Teoria de Representação Social formulada por Moscovici foi uma espécie de reformulação do conceito de “representação coletiva” de Émile Durkheim⁶. O que levou Moscovici a rever a idéia sobre representações foi a sua crítica feroz aos pressupostos positivistas e funcionalistas das teorias existentes que não procuravam explicar o conceito em suas várias dimensões, como por exemplo, a dimensão histórico-crítica (ARRUDA, 2002). Em sua tese, o autor procurou destacar o caráter social, contextual e histórico do conceito de representação coletiva de Durkheim. As representações coletivas designam o fenômeno social pelo qual se constroem as diversas representações individuais. Desta maneira, o autor atenta para a complexidade do conceito, esclarecendo sempre que essa teoria é um saber dinâmico e com muitas faces. Marcos Alexandre em seu artigo *Representação Social: uma genealogia do conceito* (2004), afirma que a teoria das Representações Coletivas foi inicialmente utilizada na elaboração de teorias religiosas:

O conceito de representação coletiva nasceu na sociologia, nos estudos de Durkheim. Foi empregado na elaboração de uma teoria da religião, da magia e do pensamento mítico. O sociólogo argumentou que esses fenômenos coletivos não podem ser explicados em termos de indivíduos, pois eles não podem inventar um língua ou uma religião. Esses fenômenos são produtos de uma comunidade ou de um povo. (ALEXANDRE, Marcos, 2004: 123)

⁶ Émile Durkheim foi o fundador da escola francesa de sociologia, que combinava a pesquisa empírica com a teoria sociológica. É reconhecido amplamente como um dos melhores teóricos do conceito de coerção social. Suas principais obras são: *Da divisão social do trabalho*, (1893), *Regras do método sociológico*, (1894), *O suicídio*, (1897) e *As formas elementares da vida religiosa*, (1912). Disponível no endereço <http://jornalista.tripod.com/teoriapolitica/2.htm>, acessado no dia 17/11/2006.

Sendo assim, o cinema, desde sua invenção, é um meio de canalizar e transmitir essas representações de fatos da sociedade. As primeiras produções em preto e branco eram tomadas curtas de cenas cotidianas, como banhos no mar, por exemplo. Tais temática criaram uma sensação de realidade que foi se tornando mais ampla à medida que novas tecnologias foram incorporadas aos mecanismos de produções. Porém, aos poucos, essa idéia de que o cinema criava um retrato fiel da realidade foi questionada. Com o advento do cinema falado, o cinema mudo alcançou status, a posteriori de obra de arte e não somente mais uma tentativa de registro da realidade social na qual ele estava inserido. Graeme Turner (1997) em sua obra *O Cinema como Prática Social*, esclarece que foi neste momento da história do cinema mundial que o paradigma de que o mesmo apenas registrava cenas do mundo real foi revisto.

Aqui a idéia de que o cinema registrava ou reproduzia imagens do mundo real foi questionada. Em vez disso, propunha-se que o cinema era um meio de comunicação que pode transformar a realidade, e tem sua própria linguagem e seu próprio modo de fazer sentido (TURNER, 1997:39).

Entretanto, a busca pelo efeito da realidade não cessou já que:

A introdução do som no longa-metragem reforçou a tendência a um maior realismo da forma e da estrutura narrativa que já se tornava evidente no cinema mudo. O som foi mantido para aumentar ainda mais a ilusão de realidade (...) as mudanças que seguiram ao advento do som foram incorporadas à progressiva imitação, por parte do longa-metragem, do romance clássico do século XIX, com sua discrição individualista do personagem, do mundo social e das noções de conflito pessoal e moral (TURNER, 1997:41).

O cinema falado possibilitou uma aproximação do cotidiano mais ampla, apresentando ao espectador não apenas imagens, mas também diálogos ricos e tramas bem estruturadas. Porém, para alguns autores, a limitação em representar uma realidade unicamente através da

imagem, fez com que o cinema mudo tivesse potencial artístico e não apenas a função de reproduzir o mundo. Turner cita Rudolph Arnheim como um defensor dessa tese:

Para Arnheim, a incapacidade do cinema mudo em reproduzir o mundo de um modo inteiramente realista é a fonte de seu potencial artístico. A idéia que a arte é uma imitação do real, um princípio literário e estético convencional, é negada para se propor as qualidades especiais do cinema como forma artística. (TURNER, 1997: 39)

Outro teórico citado pelo autor como defensor da teoria de que o cinema é mais do que um agente registrador da realidade é Sergei Eisenstein⁷. Eisenstein além de ser um teórico do cinema e de sua relação com a sociedade, era também um cineasta, que usou principalmente a edição para transformar o filme exposto em mais do que uma tentativa de reprodução do real. De acordo com a sua teoria, o sentido do filme somente será percebido quando o espectador contrasta ou compara as tomadas que compõem uma montagem.

Portanto, Eisenstein não estava interessado apenas em reproduzir a realidade, mas sim rerepresentá-la de maneira especial para o espectador, através dos mecanismos técnicos e intelectuais. Essa representação da realidade propunha o cinema como um meio de comunicação que pudesse transformar o real a partir de uma linguagem própria, tendo seu próprio modo de fazer sentido para o espectador (TURNER, 1997). Além disso, para o autor, tanto o cinema falado quanto o mudo são testemunhas de mudanças e transformações que ocorrem na estrutura social. A representação de uma sociedade pode ser feita de várias maneiras e o cinema, tem o privilégio de poder utilizar vários tipos de recursos:

⁷ Sergei Eisenstein é considerado um dos nomes fundamentais da consolidação da linguagem das imagens em movimento do cinema. Foi o primeiro cineasta a refletir sobre a importância da montagem em um filme e desenvolveu importantes estudos sobre a importância da mesma na concepção e rerepresentação da realidade por meios técnicos. Seus principais filmes são: O diário de Glumov, (1923), A greve, (1924), O encouraçado Potemkin, (1925), Outubro, (1927) e Ivan, o terrível I e II, (1948-não concluído). Disponível no endereço <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/personalidades/diretores/sergei-eisenstein/corpo.asp>, acessado no dia 17/11/2006.

As imagens, assim como as palavras, carregam conotações. A imagem filmada de um homem terá uma dimensão denotativa – remeterá ao conceito mental de “homem”. Mas as imagens têm uma carga cultural; o ângulo usado pela câmara, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certo aspectos, qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento teria o potencial do significado social. Quando lidamos com imagens, torna-se especialmente evidente que não estamos apenas lidando com o objeto ou o conceito que representam, mas também com o modo em que estão sendo representados. (TURNER 1997:53)

O período após a Segunda Guerra Mundial favoreceu o crescimento das produções realistas na Europa. Nos Estados Unidos, o realismo foi, por um breve período, o tema dos principais musicais realizados na década de 1930, como por exemplo *Smart Money* (1931); *The Public Enemy* (1931) e *Scarface* (1932). O autor esclarece que esse período americano de musicais realistas durou pouco tempo e o estilo logo foi extinto pelo mecanismo de autocensura da indústria cinematográfica. Já na Europa, o cinema realista persistiu durante vários anos, sendo que o seu auge deu-se com o movimento do documentário iniciado no Reino Unido nas décadas de 1930 e 1940, liderado pelo documentarista John Grierson.

O movimento se espalhou por toda a Europa e o tema principal dessas produções era a guerra. O documentário conquistou o respeito de críticos de cinema e da opinião pública, que o via como uma forma de representação social mais desenvolvida do que o longa-metragem: “Sob a liderança de Grierson, considerava-se que o filme documentário prestava um serviço social ao tratar de problemas e questões de importância nacional” (TURNER, 1997:41).

O movimento do documentário influenciou profundamente as produções de longa-metragens na Europa. O movimento durou cerca de quatro anos e em suas produções

predominavam as cenas externas em vez das filmagens em estúdios e a substituição de atores profissionais por pessoas comuns, o que para os diretores, dava maior realismo à narrativa.

Também no Brasil, muitos filmes produzidos podem ser vistos como tentativas de representação da nossa realidade social, sob diversas formas. Assim, o cinema brasileiro, ao longo de sua história, vem adotando temáticas e estilo de produções pelas quais é possível pensar sobre os acontecimentos sociais, políticos, culturais e econômicos do país.

A chanchada⁸, por exemplo, que começou a ser produzida nos anos 40, era uma produção singela. Sua principal proposta era a de provocar gargalhadas na platéia com um humor ingênuo. Os personagens, que eram representados por grandes ídolos que fizeram sucesso no teatro de revista ou no rádio, eram o retrato caricaturado da sociedade carioca. Atores como Anselmo Duarte, Eliana, Oscarito e Grande Otelo foram os principais representantes da chanchada e fulguravam como campeões de popularidade, como algumas personalidades da TV. contemporânea. A chanchada levou a era de ouro do rádio e do teatro de revista para o cinema e foi um grande divulgador de marchinhas de Carnaval, além de rivalizar, durante um período, com as produções de Hollywood, que faziam grande sucesso em nosso país.

A origem da chanchada está no teatro de revista. Esse gênero teatral, tinha como fórmula o grande apelo popular: esquetes satirizando personalidades de destaque da vida política entremeados por números musicais em que o grande destaque eram as dançarinas com pouca roupa. O teatro de revista chegou à década de 1940 através de um outro gênero artístico: o cinema. A chanchada manteve a fórmula básica do teatro de revista que era a trama picante e ao mesmo tempo ingênua, com um humor baseado em imitações e trocadilhos.

⁸ Informações disponíveis no endereço www.adorocinemanacional/chanchada, acessado no dia 25/09//2006

Essa trama simplista, intercalada de números musicais, teve entre suas produções grandes sucessos como *Carnaval no fogo* (1950) e *Aviso aos navegantes* (1951), de Watson Macedo, e *Nem Sansão nem Dalila* (1954), de Carlos Manga, *Esse mundo é um pandeiro*, (1947), de Watson Macedo.

Através de dessas produções é possível perceber o que estava acontecendo no país. A maioria das chanchadas satirizava e ridiculariza situações cotidianas e o comportamento dos políticos e da população. *Nem Sansão Nem Dalila*, sátira da super-produção norte-americana *Sansão e Dalila*, é um exemplo de como a chanchada podia ter um caráter político, neste caso, uma reflexão sobre o governo de Getúlio Vargas: esta produção parodiava as manobras de um grupo político para dar um golpe populista e as tentativas de outros grupos políticos de neutralizá-lo⁹.

Outra temática recorrente ao cinema brasileiro é o sertão. O Cinema Novo teve alguns de seus principais títulos ambientados na paisagem esturricada do nordeste, como é o caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, (1964), Glauber Rocha, *Vidas Secas*,(1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Os Fuzis*, (1963), de Ruy Guerra. Segundo Oricchio (2003) o sertão está presente em toda a nossa cultura. O cinema não hesitou em ambientar parte de suas produções nele, aproveitado toda a riqueza cultural, paisagística, onde a miséria anda lado a lado com a resistência e o misticismo:

Ele (o sertão) impregna toda a cultura brasileira, e o cinema não lhe foi indiferente. O obra lhe forneceu essa paisagem em transe, onde a miséria ombreia com a grandeza da resistência e onde, paradoxalmente, o misticismo desesperado parece etapa necessária para a revolução laica (ORICCHIO, 2003:125).

⁹ Disponível no endereço www.adorocinemabrasileiro/chanchada, acessado no em 25/09/2006

Essa junção entre a luta pela sobrevivência e o misticismo pode ser verificada em personagens como Antonio Conselheiro¹⁰, que sob forma transfigurada, aparece no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como o beato Sebastião. Desta maneira, Glauber Rocha faz nesta produção uma síntese de fatos (o cangaço e o mandonismo local dos coronéis no Nordeste, o beatismo ou misticismo de base milenarista, a literatura de Cordel) e personagens históricos concretos, como Lampião, Corisco e Antônio Conselheiro e Antônio Pernambucano que nos permite compor um quadro histórico do cenário político, social e econômico da época. *Deus e Diabo na Terra do Sol*, além da tentativa de reprodução da realidade histórica, segundo Oricchio, (2003), foi a maneira com que Glauber Rocha buscou representar uma situação pela qual o país passou, pela ótica de quem foi oprimido,

Esse é o sertão de Glauber Rocha. Em transe e politizado, pois não se contenta na denúncia de uma situação de opressão, mas procura examinar, sob o ponto de vista do oprimido, o que mantém a opressão. Nada há de partenalista na *demarche* proposta por Glauber (ORICCHIO, 2003:127).

Esse clássico do Cinema Novo, que tem como o sertão sua temática principal encontra-se com as produções de retomada no filme *O Sertão das Memórias*, (1997), de José Araújo. Nesta produção, o cineasta procura mostrar as causas e conseqüências da seca, contudo,

Araújo procura mostrar que o sertanejo é apenas assolado pela seca e pela miséria. Existe uma indústria da pobreza que se beneficia da pobreza alheia. Todos sabem disso, faz parte do consenso nacional, mas os personagens que o diretor cria para discutir a contingência histórica são de tal maneira caricatos que acabam perdendo a credibilidade (ORICCHIO, 2003:127).

¹⁰ “ (...) Antonio Vicente Mendes Maciel ficou conhecido como Antonio Conselheiro, figura carismática que liderou o arraial de canudos, um pequeno vilarejo no sertão da Bahia, durante a Guerra dos Canudos. (...)” MELLO, Leonel Itaussu e COSTA, Luís César, 1999:35)

Desta maneira, o sertão, assim como a favela, podem ser considerados como temas emblemáticos do cinema brasileiro, espaços – físicos, imaginários e simbólicos -, onde as contradições do país se exprimem com intensidades variadas.

2 URBANIZAÇÃO BRASILEIRA E FAVELA

Darcy Ribeiro (1977) em sua obra *As Américas e a Civilização* afirma que em 1800 o país já tinha 10 cidades e 60 vilas e a população total era de 2,5 milhões habitantes. Observa ainda que a primeira consequência da urbanização do país foi o êxodo rural:

Esta primeira modernização reflexa de uma industrialização, que se processava fora e longe do país, mas cujos frutos e carências o afetavam, começa a transformar os modos de vida da sociedade brasileira, provocando um intenso movimento de translação das famílias fazendeiras para as cidades, o que altera profundamente a rede urbana (RIBEIRO, 1977:266).

Em fins do século XIX, o Brasil assiste ao crescimento do fenômeno de urbanização do território. São Paulo, líder na produção cafeeira, inicia a formação de uma rede de cidades, envolvendo os estados do Rio Janeiro e de Minas Gerais. No início do século XX são instaladas as primeiras centrais hidroelétricas do país. Os estados de São Paulo e Rio de Janeiro passam a receber os benefícios da modernização, como a iluminação elétrica, serviços de transporte urbano, o telégrafo e telefone. As cidades se tornavam cada vez mais atraentes para os moradores das zonas rurais do país, intensificando o abandono das fazendas:

As cidades eram agora mais acolhedoras, defendidas das epidemias por obras sanitárias, servidas de água encanada, de esgotos e iluminação pública, e dotada de sistemas educacionais já capazes de escolarizar a seus filhos (RIBEIRO, 1977:268).

Segundo o autor, foram três os fatores essenciais que impulsionaram o desenvolvimento da rede urbana do Brasil. O primeiro deles foi o desenvolvimento industrial do país, que trouxe melhorias na qualidade de vida e estrutura das cidades, atraindo a população do campo. O segundo fator foi o incentivo pelas leis brasileiras, da vinda de

estrangeiros para o país. Com a abolição da escravatura, veio a necessidade de criar uma nova identidade nacional que nos aproximasse do modelo colonial. Para isso, era necessário criar uma nova imagem do povo e neste novo projeto pouco espaço caberia ao negro liberto. Devido a esse fato, para trabalhar nas lavouras no lugar dos escravos e nas indústrias que estavam surgindo, foram trazidos trabalhadores europeus: “O Brasil recebe, de 1850 a 1915, cerca de 1 milhão de imigrantes, dois terços dessa parte dos quais foram para o estado de São Paulo” (RIBEIRO, 1977:269).

O terceiro fator foi a abolição da escravatura em 1888, que conduziu às cidades grande parte dos recém libertos. Sem emprego ou preparo para serem integrados à sociedade, eles foram empurrados para as áreas mais pobres das cidades. Sem qualificação, dinheiro ou trabalho, essa parcela da população passa a viver em moradias feitas com restos de madeira nas proximidades dos centros urbanos – locais que mais tarde ficaram conhecidos como cortiços ou em favelas (RIBEIRO, 1977:269).

Inicialmente, a população pobre (imigrantes e escravos libertos), com o crescimento urbano das cidades, vivia em núcleos habitacionais, os cortiços. Esses, desde o seu surgimento, foram relacionados à violência, vagabundagem e a prostituição (ZALUAR, 2000). Os cortiços eram considerados como verdadeiros antros de ócio, sujeira e de epidemias de doenças, tornando-se uma ameaça à autoridade social.

Desta maneira, o cortiço era percebido como um espaço que poderia levar ao contágio de doenças infecciosas, ao vício e à preguiça. Para Lilia Moritz Schwarcz (1996) na obra *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e a questão racial no Brasil*, a perseguição aos cortiços logo se tornou realidade. O discurso médico-sanitarista, aliado a teorias de embranquecimento vinda da Europa, defendia uma posição de “apuração da raça brasileira” como controle da proliferação de determinadas classes sociais e raças consideradas inferiores

(SCHWARCZ, 2003). Era a tentativa de tornar a nação brasileira um país de características européias, eliminando os chamados “fatores de atraso”.

Licia Valladares (2000) no artigo *A Gênese da Favela Carioca: a produção anterior às ciências sociais* esclarece que por considerarem os cortiços localidades perigosas, medidas administrativas logo foram tomadas e a construção de novas áreas habitacionais foi proibida. Seguida a essa decisão, uma verdadeira guerra foi travada pela imprensa, sociedade e poder público da época que resultou na destruição do cortiço “Cabeça de Porco” e na grande reforma urbanística promovida pelo prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, entre 1902 e 1906. (VALLADARES, 2000)

Segundo Ribeiro, do terceiro fator do processo de urbanização do país, a abolição da escravidão, origina o que conhecemos hoje por favela, sendo que não existe um registro exato de seu surgimento. Não se sabe qual é a origem das favelas e alguns autores, como Luiz Zanin Oricchio (2003) em sua obra *Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada*, faz uma ligação ao nome dessas localidades à Guerra de Canudos:

Durante o cerco de Canudos, a parte do acampamento militar reservada aos soldados rasos situava-se no morro da Favela – que tinha esse nome porque lá havia uma planta chamada favela. Depois do fim da guerra, os soldados voltaram para o Rio de Janeiro e ganharam como prêmio terrenos para construir suas casinhas. Esses terrenos, situados em lugar de baixo valor imobiliário, nos morros cariocas, foram espontaneamente batizados de morro da favela. O que era nome de planta sofre deslocamento semântico para designar o conjunto de habitações modestas, moradia de gente pobre, que fica fora da cidade, nos morros que a circulam, ou na sua periferia (ORICCHIO, 2003:122).

Inicialmente o nome favela era utilizado apenas para denominar a essa localidade em específico, mas depois, passou a designar todo aglomerado de casas (barracos), sem saneamento básico e infra-estrutura.

Albar Zaluar e Marcos Alvito (2000) na obra *Um século de Favela*, consideram a medida que decretou a destruição dos cortiços no Rio de Janeiro como embrião das favelas brasileiras:

Pode-se dizer que as favelas tornaram-se uma marca da capital federal, na decorrência (não intencional) de tentativas dos republicanos radicais e de teóricos do embranquecimento – incluindo-se aí os membros de várias oligarquias regionais – para torná-la uma cidade européia. Cidade desde o início marcada pelo paradoxo, a derrubada dos cortiços resultou no crescimento da população pobre dos morros, charcos e áreas vazias da capital” (ZALUAR e ALVITO, 2000:7).

As medidas administrativas não deram certo e a favela se proliferou pelo restante do país, reunindo pessoas oriundas das mais diversas localidades, ramificações étnicas e sociais. Quanto à cultura da favela, devido à mistura de indivíduos, tornou-se rica e variada, agrupando em um único ambiente, gêneros culturais que uniam o erudito e o popular, originando ritmos únicos, como por exemplo, o samba. Porém, Zaluar e Alvito afirmam que essas favelas ficaram conhecidas principalmente por serem locais sem infra-estrutura e saneamento básico:

Mas a favela ficou também registrada oficialmente como a área de habitações irregulares construídas, sem arrumamentos (sic), sem plano urbano, sem esgotos, sem água, sem luz. Dessa precariedade urbana, resultado da pobreza de seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram as imagens que fizeram da favela o lugar da carência, da falta, do vazio a ser preenchido pelos sentimentos humanitários, do perigo a ser erradicado pelas estratégias políticas que fizeram do favelado um bode expiatório dos problemas da cidade, o outro, distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve (ZALUAR e ALVITO, 2000:8).

Assim, aliada às precárias condições urbanas da favela, seus moradores carregam ainda o estigma da violência, da pobreza e de provável perigo.

2.1 A Favela no Cinema

A primeira vez que a favela foi representada no cinema brasileiro foi em 1935, pelo cineasta Humberto Mauro, durante o movimento *Neo-Realismo Brasileiro*¹, em *Favela dos meus amores*. Posteriormente, com o *Cinema Novo*, a favela e o sertão passam a ser cenários recorrentes para as produções nacionais. O cinema novo teve como principal ambientação a favela, seus personagens, os cenários áridos do sertão e a vida dos sertanejos. Um dos principais filmes deste período é a produção *Cinco Vezes Favela*, (1965), de Carlos Diegues.

Podemos observar que na sociedade brasileira, nem sempre a favela foi associada somente aos seus aspectos negativos. Durante um período do Cinema Novo, a favela foi vista de maneira positiva. Seus moradores, como representações da alegria, de superação de dificuldades e obstáculos, o lodo onde nasce a beleza, lugar da ginga e elegância dos sambistas, como retratam algumas músicas. Porém, como observam Zaluar e Alvito, ela trazia, assim como o cortiço, o estigma de um local de pobreza e criminalidade, como descreve um documento do Arquivo Nacional, datado de 4 de novembro de 1900. Esse documento citado pelos autores, é uma carta do delegado da 10ª circunscrição ao chefe de polícia sobre os moradores da favela carioca Morro das Providências:

Obedecendo ao pedido de informações que V.Excia., em ofício sob nº 7.071, ontem me dirigiu relativamente a um local do Jornal do Brasil, que diz estar no morro da Providência infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias no local designado, se bem que não haja famílias no local designado, é ali impossível ser feito o policiamento porque o local é uma foco de desertores, ladrões e praças do exército. Não há ruas, os casebres são construídos de madeiras e cobertos de zinco, e não existe em todo o morro um só bico de gás, de modo que para completa extinção dos malfeitores apontados se torna necessário um grande cerco, que para

¹ O Neo-realismo surgiu no Brasil nos anos 50 e vinha influenciada pelo neo-realismo de pós-Segunda Guerra Mundial e propunha um contraponto às grandes produtoras como a Vera Cruz.

produzir resultado, precisa de pelo menos de 80 praças completamente armadas (ZALUAR e ALVITO, 2000:8).

Desta maneira a favela habita à muito tempo o imaginário da população e das autoridades do país e com a sétima arte não poderia ser diferente. Assim como o sertão e a chanchada foram no passado, a favela foi e continua sendo uma das temáticas mais recorrentes no cinema brasileiro. Algumas vezes, no passado, a favela foi objeto de idealização por parte de diretores e roteiristas. Para Oricchio (2003) as produções anteriores à retomada das produções cinematográficas no Brasil na década de 1990, passaram por um processo de “estetização da pobreza”. O autor cita como exemplo o filme *Orfeu do Carnaval*, (1959) de Marcel Camus, que retrata a favela de maneira idílica:

Com música de Antonio Carlos Tom Jobim e bonita fotografia em technicolor, o filme mostra o Rio de Janeiro de cartão postal, onde as pessoas sambam nos bondes e nas barcas, cantam, dançam, se amam e são felizes. Macumba para turista, foi o mínimo que se disse dessa obra, no entanto amorosa para com o Brasil, que correu o mundo, sendo famosa até hoje. (ORICCHIO, 2003:148).

Orfeu do Carnaval é uma adaptação para o cinema da peça de teatro *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, que ambienta a tragédia de Orfeu e Eurípedes² em uma favela carioca. Essa imagem da favela carioca mostrada neste filme era a visão de um estrangeiro sob os problemas que o país passava. O francês, diretor da produção, era casado com uma brasileira e, segundo Oricchio (2003), era um retrato da vida na favela repleto da mais absoluta felicidade.

² Orfeu, o filho da musa Calíope, era um talentoso músico. Quando tocava sua lira, os pássaros paravam de voar para escutar e os animais selvagens perdiam o medo. Orfeu era casado com Eurídice. Mas Eurídice era tão bonita que atraiu um homem chamado Aristeu. Quando ela recusou suas atenções, ele a perseguiu. Tentando escapar, ela tropeçou em uma serpente que a picou e a matou. Orfeu ficou transtornado de tristeza. Levando sua lira, foi até o Mundo dos Mortos, para tentar trazê-la de volta. Disponível no endereço <http://orfeudosamba.vilabol.uol.com.br/> acessado no dia 17/11/2006

Outra produção que traz essa mesma tendência é a *Favela de meus amores*, (1935), de Humberto Mauro. Essa produção foi pioneira em ter em seu elenco atores negros e não atores brancos com os rostos e mãos pintadas como era usual. O filme, que alcançou grande sucesso junto ao público, é a história de um compositor branco, que morre de tuberculose nas vésperas do carnaval. Durante o período em que está doente, ele tem ao seu lado seu melhor amigo, negro, que canta e toca violão o tempo todo, demonstrando o quanto a vida é bonita, o quanto o negro pode ser solidário e que a “Favela é um sonho suspenso, onde a felicidade mora” (ORICCHIO, 2003).

Já na década de 1970, a favela está presente no cinema não mais positivamente idealizada, mas como um local de banditismo e pobreza no Brasil. Nos anos 1980, partindo de uma crítica social mais apurada, o cinema passa a retratar a favela como um misto de ficção e de “realidade”, deslocando os seus personagens para a interação com outros ambientes sociais e indivíduos. Podemos destacar na década de 1980 o filme *Pixote, a Lei do mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, em que o personagem principal, Pixote, interage em outros ambientes urbanos que extrapolam o limite da favela: o reformatório e a região central do Rio de Janeiro.

No cinema da retomada o tema favela reedita a história de Orfeu e Eurípedes, com numa nova versão, desta vez dirigida por Cacá Diegues. Em *Orfeu*, (1990), a favela não é mais estereotipada e romântica como aconteceu na versão de Camus. Em *Orfeu do Carnaval*, Eurípedes, a protagonista da produção é docemente tirada dos braços de seu amado Orfeu pela morte, representada por uma entidade impessoal e atemporal. Já em *Orfeu*, a morte é representada por um traficante e Orfeu, como mais uma vítima da ação no narcotráfico que age na favela.

Orfeu explora a ambiguidade que reina nas favelas lado a lado e para Oricchio, (2003),

Cacá Diques retoma o tema favela demonstrando essa dualidade existente nessas localidades:

Na versão dos anos 1990, a favela é “lida” numa partitura de ópera popular, na qual a beleza e a violência convivem livremente. Era esta aliás, a idéia de base do diretor: mostrar que o paraíso e o inferno convivem no mesmo espaço no qual o povo brasileiro é obrigado a viver, e que ele, às vezes e em lances de genialidade, consegue reverter em lugar de beleza. O exemplo maior são as escolas de samba, a música, os grandes compositores populares, que brotam no mesmo lugar que – todos reconhecem – faz também nascer a brutalidade (ORICCHIO, 2003:150)

Assim, no cinema da retomada, a favela continua a ser objeto do cinema, em produções como *Cidade de Deus*, (2002), de Fernando Meirelles, *Uma Onda no Ar*, (2002), de Helvécio Ratton e *Como nascem os Anjos*, (1996) , de Murilo Sales, que serão analisados no próximo capítulo. Porém, antes, será feita inicialmente uma breve apresentação de seus diretores, principais produções e prêmios.

3 OS DIRETORES POR TRÁS DAS CÂMARAS

3.1 Fernando Meirelles¹

Fernando Meirelles nasceu na cidade de São Paulo em 1951. Aos 12 anos, ganhou de presente de seu pai, médico gastroenterologista, uma filmadora. Durante as viagens que fazia com o pai, para várias partes do mundo, teve como passatempo o registro desses locais. Começou sua carreira cinematográfica ainda cedo, realizando vídeos experimentais com um grupo de amigos, Paulo Morelli, Marcelo Machado, Dário Vizeu, Beto Salatini, Renato Barbiere, Agilson Araújo e Tônico Melo durante o período em que estudava arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo. Com eles, fundou a produtora independente *Olhar Eletrônico*, que em 1982 foi responsável pelo programa infantil Castelo Rá-Tim-Bum², grande sucesso nacional.

No final da década de 1980, Meirelles e seus sócios fecharam a produtora *Olhar Eletrônico* e ele passou a se dedicar ao mercado publicitário. Com os amigos Paulo Morelli e Andréa Barata Ribeiro abriu no início da década de 1990 a agência *02 Filmes*, responsável por vários sucessos na publicidade. Além de diversos comerciais, Meirelles foi responsável também por alguns curtas e os longas *Menino Maluquinho 2: A aventura*, com Fabrícia Pinto, em 1998 e *Domésticas*, com Nando Olival, em 2001.

Os principais prêmios e indicações recebidas ao longo de sua carreira foram: indicação de Melhor Diretor ao BAFTA e Globo de Ouro por *O Jardineiro Fiel* (2005). Por *Cidade de*

¹ Disponível no endereço www.adorocinemabrasileiro.com.br/personalidades/fernando-meirelles/fernando-meirelles.asp, acessado no dia 17/11/2006

² Programa televisivo educativo voltado para o público infantil que estreou no dia 9 de maio de 1994. Suas reprises continuam sendo transmitido pela TV Cultura, e deu origem à série Ilha Rá-Tim-Bum e ao longa metragem *Castelo Rá-Tim-Bum*.

Deus, (2002) recebeu a indicação ao BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro, ao Oscar de Melhor Diretor, ao Independent Spirit Awards de Melhor Filme Estrangeiro e vencedor do Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Diretor. Por *Doméstica* (2001), recebeu a indicação ao Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Diretor e ao Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Roteiro e Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Curta-metragem. Foi vencedor do Prêmio de Aquisição do Canal Brasil, no Festival de Brasília e do Prêmio Panorama e Festival de Berlim, por *Palace II* (2001).

Sua filmografia consta dos seguintes filmes: *The Constant Gardener* (O Jardineiro Fiel) (2005), *Cidade de Deus* (2002), *Doméstica* (2001), *Palace II* (Curta-metragem) (2001), *Menino Maluquinho 2 – A aventura* (1998), *E no meio passa um trem* (Curta-metragem) (1998), *Garotos do Subúrbio* (Curta-metragem) (1983) e *Brasília* (Curta-metragem) (1983).

3.2 Helvécio Ratton

Helvécio Ratton nasceu em 1949 na cidade de Divinópolis, Minas Gerais. Ratton militou no movimento estudantil na década de 1970, quando se exilou no Chile, onde trabalhou em diversas produções. Quando o produtor voltou para o Brasil, estudou psicologia na PUC de Minas Gerais. Posteriormente, associou-se ao Grupo Novo de Cinema, e dirigiu e produziu filmes de longa, curta e média-metragem, como em *Nome da Razão*, que foi gravado no Hospital Clínico de Barbacena.

Em seu segundo filme de longa-metragem *Menino Maluquinho* (1995), Ratton voltou-se para o universo infantil ao adaptar para o cinema as aventuras do personagem criado pelo cartunista e escritor Ziraldo. Logo após a finalização de *Menino Maluquinho*, o cineasta

mineiro fundou em sociedade com Simone Matos, a produtora *Quimera Filmes*, responsável pela comédia *Amor & Cia*, premiada nos festivais de Brasília e Mar del Plata.

A *Quimera Filmes* foi responsável também pelos longas *Uma onda no Ar*, inspirado na história da Rádio Favela e ganhador de vários prêmios no Brasil, Europa e Estados Unidos, *Batismo de Sangue* e pelo curta-metragem *Procissão das Almas*.

Principais prêmios e indicações recebidas ao longo da carreira foram³: Melhor Filme, Juri Popular no International Film Festival - Las Palmas de Gran Canária Prêmio Lady Harimaguada de Plata, 5eme Festival du Cinéma Brésilien de Paris (2002), Prêmio Especial do Júri no 20th Miami International Film Festival, Prêmio Especial do Júri (2002), Melhor Ator no 30º Festival de Gramado, Melhor Ator e Melhor Coadjuvante no 2o Festival de Cinema de Varginha e Menção Honrosa no Margarida de Prata CNBB Brasil por *Uma Onda no Ar*. Recebeu também os prêmios de Melhor Filme Íberoamericano no 14º Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata; Melhor Filme, Melhor Atriz e Melhor Direção de Arte no 31º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Melhor Direção no 2º Prêmio IBEU de Cinema; Melhor Ator pela Associação Paulista de Críticos de Arte; Melhor Direção de Arte no 2º Prêmio Estação Botafogo do Cinema Brasileiro; Melhor Ator e Melhor Trilha Sonora no Festival de Miami; Melhor Filme Latino-Americano e Melhor Filme pela Federação Internacional de Imprensa no XVII Festival Cinematográfico Internacional do Uruguai; Melhor Ator e Melhor Roteiro no Festival Internacional de Cinema de Santa Cruz, Bolívia, por *Amor & Cia* (2002). Ganhou dos prêmios Margarida de Prata, CNBB; Prêmio Golden Cairo de Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema do Cairo, Egito; Prêmio Especial do Júri no Festival Ragazzi Bellinzona, Suíça; Prêmio do Público no Festival Internacional para Crianças e Jovens de Montevideo, Uruguai; Melhor Filme na IV Mostra do Cinema

³Disponível no endereço http://www2.uol.com.br/umaondanoar/filme/direcao_02.html, acessado no dia 20/10/2006

Nacional de Cuiabá; Melhor Filme – Júri Popular, no 4º Cinema Criança – CINEDUC por *Menino Maluquinho* (1992).

Vencedor dos prêmio Medalha de Ouro no Festival de Filmes para a Infância e a Juventude de Giffoni, Itália; Melhor Filme no Festival Internacional de Tomar, Portugal; Prêmio Especial do Júri, Prêmio da Crítica, Troféu Macunaíma da Associação de Cineclubes, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora e Melhor Cenografia no XIX Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; Melhor Filme – Júri Popular, Prêmio Especial do Júri e Melhor Ator no XVII Festival de Cinema de Gramado por *A Dança dos Bonecos*; (1988). Vencedor dos prêmios de Melhor Direção e Melhor Ator no Festival de Canela, RS, e Prêmio Polivídeo no Festival VideoBrasil, SP por *Elixir do Pajé*, (1986). Em 1981 ganhou o prêmio de melhor roteiro pela Secretaria da Cultura de Minas Gerais por *Um Homem Público*, (1980), o Prêmio de Melhor Direção e Melhor Música no XIV Festival de Brasília por *João Rosa*, (1980). 1979 recebeu o prêmio Priz de Public no Festival de Lille, França; Melhor Documentário nas Jornadas do Curta-metragem de Salvador; prêmio Margarida de Prata, CNBB e o1º Lugar no Concurso de Curta-Metragens da Secretaria da Cultura de Minas Gerais por *Em Nome da Razão*, (1979). Vencedor do Salão de Humor de Curitiba; Prêmio Especial do Júri, Jornadas do Curta-metragem de Salvador e 2º Lugar no Concurso de Curtas-Metragem da Secretaria da Cultura de Minas Gerais por *Criação*, (1978).

Sua filmografia consta dos seguintes filmes: *Uma Onda no Ar* (2002), *Amor & Cia* (1998), *Um olhar sobre Barcelona* (média-metragem) (1990), *Vida de Rua* (média-metragem) (1991), *Menino Maluquinho* (1995), *Pequenas Histórias* (curta-metragem) (1996), *João Rosa* (curta – metragem) (1980), *Um homem Público* (média – metragem) (1981), *A Dança dos Bonecos* (1986), *Elixir do Pajé* (média – metragem) (1988), *Em nome da razão* (média-metragem) (1979) e *Criação* (curta-metragem em animação) (1978).

3.3 Murilo Salles ⁴

Carioca nascido no Rio de Janeiro, Murilo Salles nasceu em 1950 e se tornou cineasta no início da década de 1980. Durante muito tempo Salles foi diretor de fotografia de produções como *Tati, a garota* (1972), de Bruno Barreto, com quem também fez *A estrela sobe* (1974) e *O beijo no asfalto* (1980), além da adaptação da obra de Jorge Amado *Dona Flor e seus dois maridos* (1976). Participou também das produções *Um edifício chamado 200* (1973), de Carlos Imperial, *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, *Cabaret mineiro* (1980), de Carlos Alberto Prates Correia (fotografia premiada com o Candango no Festival de Brasília e com o Kikito no Festival de Gramado), *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor (com o qual ganhou mais um Kikito de fotografia em Gramado), e *Tabu* (1984), de Júlio Bressane.

Como diretor, seu primeiro longa metragem foi *Faca de dois gumes* (1988), pelo qual recebeu o prêmio de melhor diretor no Festival de Gramado. Nos anos 1990 dirigiu a produção *Todos os corações do mundo* (1994), considerado o filme oficial da Copa do Mundo dos Estados Unidos, e *Como nascem os anjos* (1996). No período entre os anos 1980 e 1990, Salles dedicou-se ao mercado publicitário e responsável pela fotografia e a direção de cerca de mais de 200 comerciais. Com Sandra Werneck, dirigiu o curta-metragem *Pornografia*, (1991), em 2003 lançou *Seja o que Deus quiser*, que recebeu o prêmio do público de Festival do Rio BR de 2002, e finalizou o documentário *És tu Brasil*. Em 2005, foi responsável pela fotografia e direção de *Árido Movie*, de Lírio Ferreira, pelo qual ganhou o prêmio de melhor fotografia no 10º Cine PE.

Principais prêmios e indicações recebidas ao longo da carreira foram: foi vencedor do

⁴ Informações disponíveis nos sites www.murilosalles.com e www.cinemaemcena.com.br acessado no dia 9/11/2006

Festival de Brasília como Melhor Filme do Júri Oficial, Melhor Filme do Júri Popular, Melhor Roteiro e Fotografia por *Nunca Fomos tão Felizes* (1984), do Festival de Gramado, como Melhor Filme do Júri da Crítica além de Melhor Roteiro e Melhor Fotografia *Por Nunca Fomos Tão Felizes* (1984). Pelo mesmo filme recebeu o Leopardo de Bronze, no Festival de Locarno, Suíça. Sua filmografia consta dos seguintes filmes: *Seja o que Deus Quiser* (2003), *Como Nascem os Anjos*, (1996), *Todos os Corações do Mundo*, (1995), *Faca de Dois Gumes*, (1989), *Pornografia*, (1982), *Nunca Fomos Tão Felizes*, (1984), *Essas são as Armas*, (1978), *Sebastião Prata, ou bem dizendo*, *Grande Otelo*, (1971) *Abc Montessoriano*, (1970) e *Premissa Menor, Primatas, Amém* (1969).

4 ANÁLISE DOS FILMES

4.1 A Criação de Cidade de Deus

Cidade de Deus, filme de Fernando Meirelles, com co-direção de Kátia Lund, foi gravado em 2002 e baseou-se no romance de Paulo Lins, escrito em 1997, que tem título idêntico ao filme. A produção teve um custo de U\$3.300.000,00, financiada 85% pela produtora O2 Filmes e o restante através da lei do audiovisual. Com o roteiro de Bráulio Mantovani, a produção retrata três fases distintas (1960, 1970 e o ano de 1981) do conjunto habitacional Cidade de Deus, construído pelo governador Carlos Lacerda, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, em 1966. Os primeiros moradores do conjunto habitacional eram desabrigados de uma das enchentes que aconteceram na cidade, e habitantes provenientes de outras 60 favelas (BUTCHER, 2005).

Cidade de Deus foi rodado no decorrer de nove semanas, entre junho e agosto de 2001. A primeira parte foi rodada no conjunto habitacional de Nova Sepetiba, construído também pelo estado. As demais partes foram gravadas na própria Cidade de Deus e em estúdio.

O elenco da produção é composto por 60 atores principais, 150 secundários e 2.600 figurantes. A maioria dessas pessoas não eram atores profissionais e tiveram que passar pela oficina de teatro e representação *Nós do Cinema*. A pessoa chave nesta parte do projeto foi Kátia Lund, que tinha uma vasta experiência com trabalhos em favelas cariocas. Kátia Lund foi co-diretora, com João Moreira Salles, do documentário *Notícias de uma Guerra Particular* e autora do videoclipe *A Minha Alma*, do grupo Rappa. Desta maneira, ela já conhecia algumas comunidades cariocas, conhecia de perto seus problemas, carências, e,

sobretudo, tinha os contatos dentro dessas comunidades, o que facilitou o recrutamento dos possíveis atores.

Após esse recrutamento, o próximo passo foi a seleção e preparação de atores. O espaço utilizado para as aulas foi cedido pela Fundação Progresso¹, sendo que uma equipe percorreu as comunidades da Rocinha, Cantagalo, Chapéu Mangueira, Dona Marta, Vidigal e Cidade de Deus, entre outras, em busca de talentos. Sem citar a existência do filme, a equipe encarregada de recrutar os atores informava às associações de moradores que haveria um teste para uma oficina de atores. Após vários testes, 200 pessoas foram selecionadas e divididas em oito turmas e a oficina preparatória para o filme *Cidade de Deus* durou 8 meses.

4.2 Cidade de Deus

Um almoço dominical, com muita música, alegria e uma galinha a ser degolada. Essa é a primeira cena de *Cidade de Deus*. Em um determinado momento, um dos frangos que seria morto escapa, e a perseguição ao fugitivo começa. Os participantes deste almoço domingueiro eram traficantes e em uma seqüência de videoclipe, a perseguição ao animal começa, até que os principais personagens desta história se encontram: Zé Pequeno, Buscapé e os componentes do regimento do policial Cabeção e a quadrilha de Cenoura, que se encontrava escondida. Neste momento, a câmera dá um giro de 360°, como se Buscapé, que se encontrava no meio do conflito, analisasse as possibilidades de ação, e a narrativa volta para o passado e para a história do Conjunto Habitacional Cidade de Deus.

A história que nos é apresentada a partir desta cena é a trajetória do Conjunto Habitacional Cidade de Deus e de seus principais acontecimentos, narrada por Buscapé. É

¹ A Fundação Progresso é um centro cultural localizado em um prédio histórico no coração da Lapa (Rio de Janeiro), bairro popular de extrema riqueza cultural e com tradição de boemia.

pelo seu olhar, a partir de suas histórias pessoais e personagens com quem ele conviveu que conhecemos a favela. A narrativa é construída de forma circular, de maneira com que a vivência de vários personagens sejam costuradas com a própria trajetória do narrador-personagem Buscapé, em cenas rápidas, com ágil sobreposição da imagens (BUTCHER, 2005).

O relato começa nos anos 60, durante a infância de Buscapé e Dadinho, um dos principais personagens do filme. Nesta primeira fase, a Cidade de Deus, tinha poucos moradores e estava ainda em crescimento. Neste período a criminalidade é retratada através do *Trio Ternura*, composto por Alicate, Cabeleira e Marreco, este último, irmão mais velho de Buscapé.

Dadinho, apesar da pouca idade, quer ser um integrante do grupo e ser respeitado como tal. A impressão que se tem é que Dadinho já nasceu cheio de ódio e desprezo pela vida, sendo que em nenhum momento é citado algo sobre a família dele ou mais detalhes sobre a sua vida, diferentemente do que aconteceu com o *Trio Ternura* e Buscapé. Neste último caso, podemos perceber através do filme que o personagem tinha presente a figura paterna e tinha planos para o futuro, de estudar e ser um grande fotógrafo. Para Zaluar, (1996), a falta da figura paterna, a desestrutura familiar e a pobreza podem ser apontadas como um dos principais motivos a levar o jovem a ser envolvido com a criminalidade:

A feminilização e infantilização da pobreza, sem dúvida, tiveram impacto na formação dos círculos viciosos que colocaram tantos jovens nas fileiras do crime organizado. (...) No Brasil, é incontestável o aumento da proporção de famílias chefiadas por mulheres e de crianças com menos de 10 anos nas famílias de renda mais baixa. (...) Essas famílias, com crianças e sem outros adultos além da chefe, estavam entre as extremamente pobres e muito pobres (ZALUAR, 1996:105)

O filme não procura explicar as origens nem as razões da criminalidade existente na Cidade de Deus. Apesar de não ser função do cinema contextualizar as suas narrativas, para Oricchio e Zaluar, essa seria uma das falhas de *Cidade de Deus*:

As inegáveis qualidades cinematográficas de *Cidade de Deus* não bastam para convencer inteiramente um espectador mais exigente. Falta-lhe a grandeza ética de ligar a violência que retrata ao ambiente social de onde ela nasce. Pra fazer isso, seria preciso contextualizar. Produzir um efeito de distanciamento que, quando expõe a ação, também a critica e disseca (ORICCHIO, 2003:160)

As armadilhas da ficção são muitas, principalmente quando há uma preocupação estética muito grande em apresentar as ações violentas. Quando se apresenta a história descontextualizada, fica pior. E, quando não se entende o contexto histórico e as relações sociais, pior ainda fica ²,

Essa falta de contextualização do filme, segundo o diretor Fernando Meirelles, é devida ao fato de que a narrativa não tinha essa prioridade, já que as razões da criminalidade nas favelas já são conhecidas por todos. Meirelles, em uma entrevista ao site *Trópico*, assim justifica a falta de contexto social em sua obra :

Fui criticado por não mostrar as razões desta violência ou os fatores externos desta história. (...) Se eu quisesse dar uma visão sociológica ou se quisesse explicar as razões externas daquilo ali, não seria mais esse filme. Além do que seria chover no molhado. Todo mundo sabe qual é a visão da classe média sobre o assunto. Para que precisamos de um filme para nos dizer como a distribuição de renda no Brasil é vergonhosa? ³

²Trecho da entrevista de Alba Zaluar em matéria sobre o filme Cidade de Deus. Matéria completa disponível no site do Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas endereço <http://www.ibase.org.br/modules.php?name=Conteudo&pid=741> acessado no dia 13/11/2006.

³Trecho da entrevista de Fernando Meirelles. Matéria completa disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>, acessado no dia 01/11/2006.

Justa ou não, a polêmica sobre a falta de contextualização de Cidade de Deus e a maneira como os moradores de favela são apresentados no filme, dão margem a uma interpretação da favela como uma realidade autônoma de onde brotam a violência e criminalidade. Desta maneira, esse tipo de leitura sobre as comunidades faveladas pode reforçar ainda a idéia de que esses são locais onde há unicamente criminosos e terror generalizado. Podemos comprovar esse fato com depoimentos dados por moradores da Cidade de Deus para a jornalista Fernanda Mena, na matéria "*Cidade de Deus*" gera discriminação, dizem favelados, publicada no jornal Folha de S. Paulo em janeiro de 2003⁴:

"Esculacharam a favela!", disse à reportagem da *Folha* um comerciante de 45 anos, que preferiu não se identificar. "Depois disso aí, quando souberam que eu era da Cidade de Deus, ficou mais difícil abrir um crediário.

Tem casos de meninos aqui que foram procurar emprego e, quando leram no currículo o endereço onde moravam, disseram apenas que iriam enviar uma carta com o resultado da seleção. Os meninos estão esperando essas cartas até hoje. E elas nunca vão chegar", conta o líder comunitário Jorge Vilela, 42, que desde 1971 vive na CDD -como os moradores chamam a favela.

Para estudante Paulo (nome fictício), 19, o pior foi a mudança da abordagem policial com os moradores. "A gente já não era tratado pela polícia de uma maneira legal. Parece que piorou ainda mais. Agora, eles acham que todo mundo aqui é bandido, traficante ou está envolvido com o tráfico." (MENA, 2003)

Segundo o rapper M.V. Bill, morador da Cidade de Deus e crítico ferrenho da produção, após *Cidade de Deus* tornou-se quase impossível desvincular as favelas brasileiras da imagem de violência, aumentando ainda mais o preconceito que se tem contra os seus moradores:

⁴Matéria completa disponível no endereço <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml> acessado no dia 09/10/2006.

É impossível desassociar o nome "Cidade de Deus" da realidade que está sendo retratada no filme. A minha comunidade está “fodida” com tudo isso aí. Eu acho que as outras comunidades também devem sofrer reflexos porque a *Cidade de Deus*, talvez se torne o retrato de todas as favelas do Brasil. Isso vai dificultar bastante a socialização das pessoas junto ao asfalto, vai criar dificuldades para que as pessoas consigam empregos.⁵

No filme, nos anos 70, Dadinho se torna um dos bandidos mais conhecidos e procurados da Cidade de Deus. Porém, ele sonha alto e deixa os assaltos para entrar para o tráfico de drogas, vendo nessa modalidade de contravenção, a oportunidade de conquistar, ainda que seja pela lei do mais forte, tudo aquilo que sempre quis: dinheiro, fama, poder e respeito. Foi por respeito que ele matou ainda quando criança e é em busca de respeito, agora não de um trio de assaltante, mas de toda a população da favela, que ele entra para o tráfico.

Foi nesta época que Dadinho passa a se chamar Zé Pequeno. Para guiar os seus passos, ele consulta um pai de santo em um terreiro de umbanda. Lá ele fica sabendo que sua entidade protetora seria Exu e que ele iria crescer e ter muito poder. A entidade o re-batiza com o nome de Zé Pequeno e ele ganha de presente uma guia, que ele deverá sempre levar no pescoço. A única restrição ao objeto sagrado é que Zé Pequeno jamais poderia “furunfar”⁶ enquanto estivesse usando a guia, pois teria um fim trágico. O transe umbandista em que Zé Pequeno está envolvido nesta cena, sugere uma demonização deste personagem, que além de assaltante, traficante e assassino, tem trato “com a magia negra”.

Para Zaluar (1994) é comum a concepção do bandido como uma encarnação do mal, que revela um mecanismo de reencantamento das ações humanas:

⁵Trecho da entrevista de M.V.Bill dada para a Folha de São Paulo online no dia 28/08/2002. Matéria completa disponível no endereço <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26890.shtml> acessada 25/10/2006

⁶ Manter relações sexuais

Hoje, alguns fenômenos intrigantes que têm acontecido em todo o mundo apontam para um processo recente de reencantamento do mal e o reaparecimento das dicotomias nítidas entre o bem e o mal em economias de mercado há muitos séculos estabelecidas. Narrativas de crimes reais combinam-se com a renovação da fantasia a respeito de criaturas diabólicas (ZALUAR, 1996:110).

Outro personagem do filme, Buscapé, ao contrário de Zé Pequeno, leva uma vida normal de quem nasceu na periferia, mas não teve nenhum envolvimento com a criminalidade. Estudou e logo cedo descobriu interesse pela fotografia. Era considerado o fotógrafo oficial de sua turma do colégio. Frequentava a praia e era apaixonado por Ângela, namorada de Tiago, um de seus amigos. Por amor a Ângela, oriunda da classe média, ele frequentava as bocas para comprar maconha.

Buscapé, mesmo quando sofre uma injustiça, não sucumbe aos atrativos do dinheiro vindo do crime. Em um determinado momento, ele consegue um trabalho em supermercado, mas é acusado de roubo. O gerente do supermercado demite Buscapé por justa causa, com a justificativa de que “não deveria ter dado chances a um morador da favela.” Nesta cena, podemos perceber como os não-moradores de favelas percebem os que lá habitam, generalizando, esses moradores, como se todos cometessem delitos.

Já Bené, o melhor amigo de Zé Pequeno, encaixa-se no estereótipo do malandro bem quisto pela população do local a onde mora. É o “bom malandro”, bonito e sedutor, enquanto Zé Pequeno, o vilão, inspira repulsa, não apenas em seu comportamento, mas em toda a composição de seu personagem. Durante um baile Bené morre e inicia-se uma nova fase que irá envolver toda a comunidade em um estado de guerra, a partir da rivalidade entre Zé Pequeno e Mané Galinha. A rivalidade entre os dois marginais mergulha a favela em um conflito de grandes proporções. Esse episódio evidencia as diferenças entre Zé Pequeno, a

encarnação do mal e Mané Galinha, moço bonito, educado e trabalhador. Zé Pequeno estupra a namorada de Mané Galinha e nesta cena são utilizados recursos de montagem e efeitos que aumentam a dramaticidade do ato de Zé Pequeno:

Os primeiros planos, as telas escuras alternadas com o enquadramento (também em primeiro plano) do vai e vem do peito de Zé Pequeno sobre a moça, a alternância de planos figurativos/tela escura (e respectivamente som/ausência de som) por cortes secos e a pequena duração desses planos potencializa o choque visual, que confunde e aturde, violentando também os olhos do espectador (PENKALA,2006) ⁷

A ação se passa em uma viela escura, sem iluminação, que mesmo sem ser retratada de maneira explícita, é uma cena forte que põe em evidência o ódio potente de Zé Pequeno, que se identifica pessoal e profundamente com a encarnação do mal (ZALUAR, 1996).

Esse episódio marca a transformação de Mané Galinha. Ele já não é mais o bom moço que entrou na batalha para se vingar. Agora ele mata e arma crianças, pequenos soldados que irão defender seu território. Tornou-se um bandido que “precisa ser mau para auto-afirmar-se: não pode hesitar diante das ações mais condenadas sob pena de ser considerado um homem emasculado, sentimental, fraco” (ZALUAR, 1996). Como o narrador Buscapé enfatiza, nenhum dos dois lados sabiam mais por que entraram nesta guerra, na ânsia de vencer o seu adversário. Assim, o ambiente nefasto da favela sobrepõe-se, na maioria das vezes, as qualidades individuais de seus moradores.

A Cidade de Deus representa a ausência do governo, que anteriormente utilizava o local como um depósito de pessoas pobres, que lá eram jogadas sem ter outras opções, como afirma Buscapé: “A rapaziada do governo não brincava. Não tem onde morar? Manda pra

⁷PENKALA, Ana Paula: *O Campo de concentração brasileiro: Análise do desconforto pelas manifestações do grotesco em Cidade de Deus*. Artigo completo disponível no endereço www.bocc.ubi.pt acessado no dia 25/10/2006

Cidade de Deus. Lá não tinha luz... Não tinha asfalto, não tinha ônibus. Mas pro governo dos ricos, não importava nosso problema. Como eu disse, Cidade de Deus fica muito longe do cartão-postal do Rio de Janeiro”.

Em *Cidade de Deus* a favela não é vista mais de forma romântica e idealizada como nas décadas de 1950 e 1960, em produções com *Favela de meus Amores* e *Orfeu do Carnaval* e o seu sucesso é inegável. Sua aceitação pelo público foi tamanha, que o filme deu origem a um subproduto: o seriado *Cidade dos Homens*, estrelado pelos mesmo atores do filme Darlan Cunha (Filé com Fritas) e Douglas Silva (Dadinho). O seriado “se tornou um grande sucesso de audiência, em muitos aspectos foi mais interessante que o filme em si e teve uma importância particular ao abrir um novo espaço para a representação da favela na televisão” (BUTCHER, 2005:78). O filme, por sua vez, parece aposta numa visão extremamente pessimista sobre a favela, que não aponta para nenhuma perspectiva de melhoria para a favela. Por isso, tem o potencial de reforçar ainda mais o estereótipo que se tem do local e de seus moradores.

4.3 Criação de Uma Onda no Ar⁸

Uma *Onda no Ar*, de Helvécio Ratton, foi gravado em 2002 em um período de 5 semanas, com um orçamento de R\$ 1.740.060,00. O roteiro da produção foi baseado em uma entrevista com os criadores da Rádio Favela, em Belo Horizonte, Misael Avelino dos Santos, Hudson, Dona Mariquinha e demais envolvidos com a criação da rádio comunitária. O material foi recolhido pelo teatrólogo Eid Ribeiro que juntamente com Ratton e Jorge Duran,

⁸Informações disponíveis no endereço www.umaondanoar.com.br

criaram o roteiro do filme, que relata o nascimento da Rádio Favela e a repressão sofrida por seus criadores, o que engloba o período de 1980 a 2000.

A Rádio Favela FM foi criada em 1981 na favela Nossa Senhora de Fátima, mais conhecida como Cafezal, que faz parte do complexo de 12 favelas que compõe o aglomerado da Serra, na região sul de Belo Horizonte. O objetivo inicial da rádio era o de estabelecer uma produção diferenciada das emissoras comerciais tradicionais. Além disso, a proposta de seus criadores era a de valorizar a lógica e regras internas da favela, procurando falar uma linguagem própria que seria plenamente entendida por seus moradores. A rádio entrou no ar de forma precária, utilizando um transmissor a bateria e um toca-discos a pilha. Durante o período em que a emissora funcionou de maneira clandestina, ela ocupou várias casas da favela, mudando de endereço sempre que acontecia uma blitz da polícia.

O filme teve como locação a própria favela e o centro urbano de Belo Horizonte, sendo que as cenas no interior das casas e na cadeia foram gravadas em estúdio. Devido à dificuldade de acesso à locação e ao baixo orçamento, foram utilizados equipamentos leves e equipe pequena, de deslocamento rápido.

Os atores foram selecionados a partir de um anúncio vinculado em várias emissoras de TV, convocando jovens atores negros. Inscreveram-se três mil candidatos das cidades de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. A seleção dos atores começou em junho de 2000 e dos inscritos, apenas 6 foram selecionados para compor o núcleo central da produção. O restante do elenco foi composto por atores profissionais e figurantes, moradores do Cafezal, que apoiaram todo o processo de gravação.

4.4 Você está na Favela Fm 104,5

Foi depois de uma conversa entre os amigos Jorge, Brau, Roque e Ezequiel, próxima à antena da Rádio 98 FM, que nasceu o ideal da Rádio Favela FM.

Jorge perguntou para os amigos: “Vocês sabem o que é isso aí? É uma antena. Mas essa aí só leva e traz merda, palavras inúteis que não levam a nada. Mas essa antena para nós poderia ser uma metralhadora, disparando palavras contra o sistema, falando para o pessoal da periferia. Se eles (a polícia) podem usar uma metralhadora, a gente pode usar uma antena”.

Inspirado na história real da Rádio Favela FM de Belo Horizonte, *Uma Onda no Ar*, (2002), de Helvécio Ratton, é um filme leve e de narrativa simples. Sua narrativa é conduzida em forma de *flashbacks* e começa no ano de 2000, no mesmo período que a Rádio Favela ganha um prêmio da UNESCO pelo trabalho educativo realizado. Jorge, personagem central da narrativa, que representa Misael Avelino dos Santos, idealizador da rádio, é preso, mais uma vez, por ser o líder da rádio comunitária. Na prisão, ele conta para os demais presos a sua história, de seus amigos e a saga da Favela FM, conduzindo a narrativa para a sua adolescência e de seus amigos, no final da década de 1970.

O cinema, como meio de representação social, pode criar de várias maneiras uma realidade. No caso da favela, pode reproduzir o imaginário social brasileiro no qual o “favelado” é generalizado e visto com preconceito, e a favela, como lugar de caos social. Desta perspectiva, a favela quase sempre é vista ou definida pelo que lá não existe, como infraestrutura urbana — água, luz, esgoto, coleta de lixo —, e a falta de ruas pavimentadas e bem delimitadas. Um local miserável e de pessoas miseráveis, sem ordem, sem lei, sem regras, sem moral, enfim, o lugar da carência e do perigo. Muitos autores, como por exemplo, Zaluar

(2003), já apontaram para esta estigmatização e rotulação sofrida por estes indivíduos moradores de favela, o “lugar das ausências”.

No caso de *Uma Onda no Ar*, a criação da Rádio Favela, realidade na qual a trama se baseia, a favela é retratada de maneira a salientar que mesmo em uma local violento e de carências, os sonhos podem ser realizados. Desta maneira, a favela nesta produção é mostrada como um local em que a maior parte da população é composta por trabalhadores, que apesar de todas as dificuldades, não perdem a esperança de terem uma vida melhor, “enfim, um lugar de lutadores que, de maneira honesta, abrem caminho no sistema social que tende a marginalizá-los. (ORICCHIO, 2003)”. É essa esperança e um certo heroísmo que Jorge, personagem principal, representa. Porém, como Ratton esclarece, essa retratação de heroísmo e perseverança é um modo de representação da história da Rádio Favela:

“Eu me interessei pela favela pegando a idéia de jovens que realizaram um sonho. Eles realizaram esse sonho, venceram uma série de desafios e essa rádio hoje virou educativa, pois estão autorizados a funcionar. Essa história me interessava, mas não exatamente como ela era. Eu e o Misael tivemos desentendimentos em relação a isso, até ele perceber que eu me apropriava da história deles para contar uma outra história. É uma licença. Eu só trabalharia desta forma, porque não estava propondo a fazer um documentário da Rádio Favela.”⁹

Assim, a narrativa que inicialmente tinha como proposta contar a história da Rádio Favela, acabou centrando-se quase exclusivamente na trajetória de Jorge. Neste misto de realidade e ficção, Jorge é filho de uma funcionária de um colégio particular e bolsista na escola onde a mãe trabalha. O sonho de sua mãe é “ver o filho doutor”, porém ele não se adapta às regras do colégio e sofre com o preconceito e a discriminação por parte dos colegas

⁹Entrevista dada ao site Contra Tempo. Entrevista completa disponível no endereço http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin08/sin08_11.pdf acessada no dia 25/10/2006.

e funcionários. É culpado por qualquer tipo de desordem que ocorre em sua sala e pelo fato de ser negro, é impedido de utilizar a piscina do colégio com os demais alunos, abandonando-o antes de concluir o ensino médio. Ele tem entre seus amigos, Ezequiel, um técnico em eletrônica que trabalha em uma loja especializada e, por isso, tem facilidade de conseguir peças para montar um transmissor caseiro, e o músico Brau eRoque, que termina se envolvendo no tráfico de drogas. Esse envolvimento, de alguma forma, está relacionado às ausências impostas pela pobreza.

Sob esse aspecto Zaluar (1996) esclarece que um dos atrativos que o tráfico de drogas tem para os jovens de periferia é o de ter acesso aos bens materiais e do imediatismo de suas vidas. De fato, quando Ezequiel convidaRoque para trabalhar na rádio, ele responde: “Dê uma olhada na beca, olhe os metais, olhe só esse pisante...prefiro ter uma felicidade curta a ter uma vida toda de tristeza”. Assim, entre os jovens traficantes prevalece o gosto pelos artigos da moda, artigos caros, os quais moradores desses locais não teriam acesso trabalhando:

Entre os bandidos impera o gosto pelo estilo de vida dos ricos, pela exibição do poder e o esbanjamento de riqueza, em que o consumo conspícuo que é alimentado pela necessidade, de se afirmar diante das mulheres. O jovem tem que estar com o dinheiro do bolso para consumir rapidamente o que conseguiu ganhar rapidamente. Nesse mundo de exibição e orgia de consumo, o jovem cria para si mesmo um círculo vicioso, do qual não consegue sair. É preciso estar sempre repetindo o ato criminoso para ganhar dinheiro fácil, que fácil sai de seu bolso (ZALUAR, 1994:116).

Roque representa esse desejo pelo consumo e isso o separa de Jorge e Ezequiel. Ao mesmo tempo em que se envolve com o tráfico, o dinheiro deRoque não é aceito para auxiliar na montagem da rádio por ser vindo da venda de drogas. O transmissor é montado por Ezequiel com peças que ele pega na loja onde trabalha e com o dinheiro que a mãe de Jorge

tinha guardado para o filho cursar a faculdade. Porém, antes que o sonho dos amigos se realizasse, Brau é atingido por uma bala endereçada para Roque, o que remete ao perigo e a violência das favelas.

A Rádio Favela FM estréia no mesmo horário da Voz do Brasil com a mensagem: “No lugar da Voz do Brasil, que só serve para boi dormir, ouça a voz livre do morro”. A emissora pirata obtém grande aceitação por parte população local, que vê nela um espaço legítimo de comunicação. Nela, Jorge, o principal locutor, se utiliza de uma linguagem própria para falar com os moradores e para os moradores. É através dela, que os moradores procuram solucionar seus problemas, anunciar os pequenos comércios e reclamar do abandono do Estado.

Com a repercussão da rádio no “asfalto”, a Rádio Favela passa por um período de perseguição, principalmente da polícia. Jorge é preso várias vezes e a rádio tem que mudar de “barraco” para evitar que os equipamentos fossem danificados. Aliás, a polícia em *Uma Onda no Ar* é retratada de maneira a evidenciar seu lado negativo e compõe o universo da favela. É a polícia quem sobe o morro para fechar a rádio, é a polícia que na adolescência de Jorge e Brau, os humilha devido a sua cor e é a polícia também, que dentre as instituições, a Rádio Favela mais critica.

Em suas críticas à polícia, Jorge é virulento, afirmando que é ela (polícia) “Quem enche o saco da gente na rua, só porque somos pretos, como se fossemos suspeitos, culpados pelos males do mundo”. Jorge questionava também a ação da polícia no combate ao tráfico de drogas apenas dentro da favela enquanto deixava livre a ação dos “fornecedores”. Afinal, segundo ele, não existe nenhum pé de maconha ou refinaria de cocaína na favela: “Quem deixa a droga subir, todo mundo sabe quem é! É o mesmo que entra na sua casa sem pedir

licença, é o mesmo que te enquadra e pergunta depois”. Desse modo, a favela no filme é o lugar do arbítrio policial, da falta de respeito do Estado e do exercício oficial do preconceito.

Para Zaluar (1996), os principais agentes e beneficiados com o crime nas favelas de todo o país não aparecem nas estatísticas:

Pouquíssimos jovens saídos das camadas pobres conseguem estabelecer-se, mas todos contribuem para enriquecer outros personagens que continuam nas sombras e são os principais beneficiários das cifras da criminalidade: a cifra branca (dos delitos conhecidos) e a cifra negra (dos que nem chegam ao registro policial). Pouco se sabe ainda sobre esses personagens que lucram com o crime: quem são, onde vivem, como efetuam seus contratos no submundo e como realizam seu projeto de ascensão social (ZALUAR, 1996).

E ainda:

Os pequenos traficantes da favela, apesar de todo seu aparato militar, na verdade estão ajudando a enriquecer aqueles que controlam o tráfico de drogas em toneladas e o contrabando de armas, o receptor, o policial corrupto, o advogado criminal e assim por diante (ZALUAR, 1996).

Ratton, em uma entrevista ao site *Contra Tempo*, esclarece que também encontrou problemas para filmar ao pedir apoio à polícia durante as gravações: “Quando eu fiz um pedido enorme para o comando militar, como armas, fardamentos e viaturas, o comandante me chamou para saber que projeto era este. A preocupação dele era de estar cedendo objetos da polícia militar para um filme contra a polícia.”¹⁰

Podemos concluir que todos os aspectos da favela estão representados, mesmo que seja de maneira superficial, em *Uma Onda no Ar*. O tráfico, através de Roque, que morre quando a quadrilha invade a sua “área”, o abandono do estado, em cenas em que a população recorre à

¹⁰ Entrevista dada ao site *Contra Tempo*. Entrevista completa disponível no endereço http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin08/sin08_11.pdf, acessada no dia 25/10/2006.

Rádio Favela para solucionar problemas, além de aspectos culturais, como o samba, Hip Hop e poesia. Apesar de alguns problemas, como a atuação mediana dos atores e enredo simplista, *Uma Onda no Ar*, retrata a favela de maneira simples, seca e sem complacência, sem destacar apenas os seus problemas e pontos negativos.

4.5 A Criação de Como Nascem os Anjos

Inspirado no longa-metragem *O Anjo Nasceu*, (1969), de Julio Bressane e com o roteiro de Murilo Salles em parceria com Jorge Duran, Aguinaldo Silva e Nelson Tadotti, *Como Nascem os Anjos* teve um orçamento de 141,2 mil. A narrativa conta a história de duas crianças e um adulto que tomam como refém, por acidente, um americano, sua filha e a empregada. As gravações foram realizadas no Morro da Santa Marta, Rocinha e na Zona Sul do Rio de Janeiro. Durante as gravações na favela, Murilo Salles fez um acordo de não-agressão com a associação de moradores e os traficantes, além de contar com o apoio da polícia militar.

Os figurantes de *Como Nascem os Anjos*, em sua maioria são moradores do Morro de Santa Marta. Maguila, um dos personagens principais, é representado por André Mattos, ator de teatro estreante no cinema. Os atores-mirins foram selecionados por meio de um concurso e dentre 600 crianças inscritas e 80 testes de vídeo, foram escolhidos Priscila Assum e Silvio Guidane para representarem os dois papéis principais da produção: Branquinha e Japa. Os dois atores mirins passaram por um laboratório de três dias na favela da Rocinha, dormindo e se alimentando junto com os moradores do “barraco” no qual ficaram hospedados, para poderem compor os personagens.

A busca dos atores-mirim aconteceu principalmente em escolas de classe média, classe média alta. Murilo Salles preferiu não trabalhar com crianças vindas da periferia, que trazem consigo um histórico trágico de violência ou problemas familiares. Devido ao fim trágico de Fernando Ramos da Silva¹¹, que estrelou *Pixote, a lei do mais forte* (1980) de Hector Babenco, a preferência do diretor era a de trabalhar com crianças oriundas de um ambiente social distinto.

4.6 Anjos de Cara Suja

A história do filme se desenvolve a partir de uma discussão de Maguila com o principal traficante do Morro de Santa Marta enquanto, Branquinha e Japa, duas crianças de 13 anos, dão um depoimento sobre a vida na favela para uma equipe de filmagem estrangeira. Maguila mata por acidente o traficante e é perseguido pelos outros membros da quadrilha. Enquanto isso, a gravação no alto da favela continua, e o tema central é: você sonha? Branquinha não sonha, apenas com elefantes, “que tem aquela tromba comprida, sabe? Por que é difícil sonhar.”

Como Nascem os Anjos, de Murilo Salles, é uma tragicomédia (ORICCHIO, 2003), que começa quando Maguila mata o traficante. A partir deste episódio, uma sucessão de erros acontece: ele foge e leva consigo Branquinha (ela que ir com ele, é seu marido) e Japa (por acidente).

¹¹ Fernando Ramos da Silva, além de *Pixote, a lei do mais forte*, fez uma pequena ponta no filme *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman e na novela *O amor é nosso*, da Rede Globo. Depois, desapareceu do meio artístico. Fernando voltou para Diadema, cidade de São Paulo onde nasceu e passou a praticar pequenos furtos juntamente com o irmão, até ser morto pela polícia em 1987. “Tentou conviver com uma classe que não era a sua, a artística, e se deu mal. Nem chegou a perceber que essa intimidade tinha pouco mais que a duração de uma filmagem.” (ORICCHIO, 2003:160)

A produção tem poucas cenas gravadas na favela e uma delas, a morte do traficante e a perseguição do restante do bando a Maguila e às crianças, concentra-se na ação do tráfico. Também, são apresentadas em *Como Nascem os Anjos* a desestrutura familiar, na própria família de Branquinha, que foge para acompanhar Maguila deixando para trás seus irmãos menores. A mãe não está em casa e o pai não é citado.

Por outro lado, o personagem de Japa apresenta uma outra realidade na representação da favela. Japa pertence a uma família que, apesar da ausência da figura paterna, é bem estruturada. Ele mora com a mãe, frequenta a escola, tem uma convivência pacífica com o pai que mora em outro bairro e faz planos para o futuro. A estrutura familiar de Japa é muito parecida com a de Buscapé, de *Cidade de Deus* e de Jorge, personagem de *Uma onda no ar*. Segundo Salles, em uma entrevista dada ao jornal Estado de Minas em janeiro de 1997, esses personagens, principalmente o Japa, demonstram que na favela, apesar da violência comumente evidenciada pela mídia, é também um local de gente trabalhadora:

O filme tenta mostrar que na favela moram trabalhadores, gente honesta. São operários, garçons, motoristas, empregadas domésticas, que em vez de ficarem três horas dentro "de um ônibus horroroso vindo de Ramos, preferem morar nos morros da Zona Sul, onde chegam ao trabalho em 20 minutos. Japa, por exemplo, é um menino que estuda, mora com a mãe e tem uma casinha decente dentro da favela.¹²

E ainda, segundo o diretor, foi essa dualidade da favela, local onde moram pessoas honestas e trabalhadoras que convivem com traficantes e marginais, que o levou a mostrar o local de uma maneira simples, buscando fugir dos estereótipos:

¹² Entrevista completa disponível no endereço http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm acessado no dia 08/11/2006.

O que mais me motivou não foi fazer um painel moral desse universo conflitante. Não se trata de um filme que aposta no bom ou no mau. Mas que ousa explorar o humor que existe no lado patético da tragédia e incorpora o acaso como condutor da narrativa de um drama social, para chegar, sem culpas ou culpados, a personagens sem vícios, sem rancores ou maneirismos. Para fazer um filme isento, o co-roteirista Nelson Nadotti ficou três meses pesquisando nas favelas do Morro dos Prazeres e Dona Marta.

Porém, a produção de Salles nos apresenta também uma outra visão sobre os moradores de favela, uma visão de fora para dentro, que sugere de qual maneira os moradores desses locais são vistas pelo restante da sociedade. Uma visão da pobreza estigmatizada que, pode levar as pessoas a roubar, traficar ou mendigar, para corresponder às expectativas sociais.

Dando continuidade ao enredo do filme, na fuga, Maguila sente necessidade de ir ao banheiro e como ele “é uma pessoa muito educada para urinar na rua”, eles batem a porta de uma mansão e pedem para que Maguila utilize o sanitário. O dono da casa, um advogado americano, se assusta, pensando que talvez fosse um assalto. Na confusão, o segurança da casa atira em Maguila, que reage e o mata. Nesta cena podemos observar que o americano interpretou a presença dos três personagens como perigosa antes mesmo que Maguila abrisse a boca para falar. Segundo Silva Sá, (1994), esse comportamento é reflexo de uma reprodução ideológica:

A reprodução ideológica pode ser constatada, principalmente, na atitude negativa do público que está, por sua vez, condicionado pela criminalização e ativado pela ação dos meios de comunicação. Trata-se do processo pelo qual o sistema produz uma realidade conforme a imagem da qual surge e legitima. (SILVA SÁ, 1994:149)

O filme sugere que o medo que o americano sentiu ao ver os três moradores da favela à sua porta é o mesmo medo generalizado que a classe média sente. É o medo que faz com

que essa parcela da população se isole por trás de muros, carros blindados e seguranças. É o medo da violência urbana, segundo Zaluar, (1994) que faz com que a vinculação entre a pobreza e a criminalidade seja automática:

A vinculação, aceita como um truísmo, entre a pobreza e a criminalidade, é um dos pressupostos mais arraigados em toda a população brasileira, mas não está permitido que atitudes mais eficazes diante do novo fenômeno da criminalidade do Brasil urbano, vinculado a uma atividade empresarial organizada (tráfico de drogas) do crime (ZALUAR, 1994:109)

E ainda:

As pessoas, trancadas em casa, seja na favela ou seja no bairro popular, seja no bairro classe média, deixam de se organizar, participam pouco das decisões locais que afetam suas vidas, convivem pouco entre si. Muitas se trancafiam, armam-se e preparam-se para enfrentar os próximos perigos como se estivessem em uma guerra. Uma estranha guerra em que não há inimigos claros e o assaltante pode ser o filho do vizinho, que rouba para pagar os seus vícios, ou o policial corrompido que o extorque (ZALUAR:1996:108)

Assim, a população não tem medo apenas do traficante real, que alicia e vende drogas, que defende o seu território pela força, teme também, os outros tipos de infrações que surgiram devido a ação dos traficantes, como o furto e os assaltos. Ela cria um medo imaginário:

Enquanto imagens que são interpretadas pela população, este novo fenômeno de crime organizado cria um nível de violência tal e novo que as experiências compartilhadas pelas vítimas dela vem reforçando ao longo dos anos. Esse medo, embora resulte de experiências reais inegáveis de perigo e de destruição enfrentadas no cotidiano das grandes cidades, adquire um caráter imaginário das situações vividas, especialmente porque vinculadas a interpretações que já pressupõem a origem do mal. (ZALUAR, 1994:107)

A partir desta situação inusitada, Maguila e as crianças tomam como refém o americano, sua filha e a empregada. O medo não está presente apenas nos reféns, mas também, nos seqüestradores: Japa tem medo da reação da mãe e de ser mandado para o reformatório, Maguila de ser preso ou de ser encontrado pela quadrilha do traficante baleado e Branquinha, que seu marido venha a falecer, deixando-a sozinha.

Com Maguila baleado, Branquinha e Japa tomam conta da situação. Afirmam a todo o momento que não são bandidos e que querem ir embora, sem causar problemas e danos a ninguém. Porém, ao tomarem contato com uma realidade que não era a deles, eles assumem uma postura de superioridade, e agem como crianças que são, experimentando brinquedos novos. Branquinha sente admiração pela filha do americano, que ela chama de “Lindinha”. Admiração não só pelas condições materiais que “Lindinha” tem e ela não possui, mais também pela feminilidade, postura física, pela brancura da pele e cabelo bem tratado. Lindinha é o oposto de Branquinha, menina mirrada, maltrapilha, suja, que mesmo sem ter se desenvolvido completamente fisicamente, já é mulher. Japa, se encanta com um mundo de bens materiais do qual ele nunca teve acesso: tênis de grife, eletrodoméstico e todo o conforto que a mansão do americano poderia oferecer.

Os diversos veículos de mídia, como a imprensa escrita, o rádio, a televisão e o cinema, ocupam uma posição privilegiada na construção da ordem social e isso aparece no filme. A favela e seus ocupantes têm um lugar reservado, principalmente, nos noticiários. Com a casa cercada pela polícia e pela mídia, Japa e Branquinha vêem a possibilidade de aparecerem na TV. A menina quer ser “a fodona, a dona do Morro de Santa Marta, respeitada pela galera do morro e pela galera da pesada”. Já o garoto, exhibe-se dançando rap diante das câmaras, chamando a atenção da população, tendo os seus “quinze minutos” de fama. Eles entendem a lógica da mídia e segundo Branquinha “Se a gente aparecer na TV os homens não

irão apagar a gente”, o que para Oricchio (2003) dá a dimensão da ação da mídia hoje e aumenta a dramaticidade da situação vivida por eles:

Se tudo é dramático e vidas estão em perigo (e várias delas, de fato, irão se perder), ao mesmo tempo tudo é píffio, irrisório, irrelevante. Interessa-lhes aparecer no Jornal Nacional, experimentar um momento de sucesso, fazer inveja à vizinhança. Tudo passa a ser mediado pela tevê, esse é o subtema tão interessante nessa história de violência (ORICCHIO, 2003:163).

Pode-se considerar que *Como Nascem os Anjos* apresenta uma visão relativista dos moradores de favela. Os personagens são construídos de tal maneira que, dependendo da situação, eles podem ser bons ou ruins, como qualquer indivíduo seja ele pobre ou rico, morador de favela ou não (ORICCHIO, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

,Determinados eventos, personagens ou assuntos têm visibilidade nos veículos de comunicação de massa. Entretanto, outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis para esses mesmos veículos. Desta maneira, o visível e o invisível, nos veículos de comunicação de massa se definem e redefinem em conformidade com a visão dos autores das produções por eles difundidas, além da influência dos aspectos socioculturais. Os diversos veículos de mídia como a TV, o rádio, a mídia impressa e o cinema, por exemplo, ocupam uma posição privilegiada na definição do que é visível e de como é feita a representação do que adquire a condição de visibilidade.

Com a presente pesquisa, foi possível perceber e compreender que o cinema, como um produto da mídia, não existe para mostrar o retrato fidedigno de uma realidade, mas *representa* essa realidade conjugando aspectos objetivos e subjetivos. Foi possível entender também, que a realidade, seja quando se fala da favela, ou não, é algo complexo e multifacetado. Além disso, por mais que o diretor e sua equipe técnica busquem a imparcialidade em suas obras, elas sempre serão mais próximas do ponto de vista de seus produtores.

No filme *Cidade de Deus*, podemos perceber que a favela e seus moradores são representados de maneira pessimista, com personagens como Zé Pequeno e suas ações violentas e Mané Galinha, trabalhador que se envolve com o tráfico obrigado pelas circunstâncias, para obter um vingança pessoal. Mas, apesar da ênfase nas determinações negativas do ambiente da favela, existe também o personagem Buscapé, que tem uma família estruturada, apesar do envolvimento de seu irmão mais velho com a criminalidade e que, no fim das contas, escolhe seu modo de vida.

Já na produção *Uma Onda no Ar*, a favela é mostrada de um ponto de vista otimista. Assim, é representada através de pessoas que lutaram por um ideal, neste caso, a Rádio Favela, e conquistaram os seus objetivos.

Em *Como Nascem os Anjos*, a favela é mostrada sem heróis e sem bandidos, em uma história em que a linha que separa o bem do mal é muito tênue, praticamente inexistente. Porém, nas três obras analisada, podemos perceber que há elementos recorrentes. O tráfico nos personagens de Zé Pequeno, Cenoura, de *Cidade de Deus*, Roque, em *Uma Onda no Ar* e os traficantes que perseguem Maguila, Branquinha e Japa, em *Como Nascem os Anjos*.

Outro elemento presente nas três obras analisadas é a falta de infra-estrutura, explicitada nas tomadas de becos escuros, esgoto a céu aberto e barracos. A falha das instituições também pode ser percebida, como por exemplo, no policial corrupto Cabeção, de *Cidade de Deus*, ou na ação violenta da corporação em *Como Nascem os Anjos*. Percebe-se ainda a desestrutura familiar, como nas famílias de Branquinha, de *Como Nascem os Anjos*, ou na ausência da família de Zé Pequeno, em *Cidade de Deus*.

Outro aspecto presente nos filmes são personagens como o do “bom malandro” o traficante de drogas que não tem nenhuma relação com seus familiares, ou o rapaz honesto que entra para a criminalidade por vingança/necessidade. Porém, é importante ressaltar que, apesar da visão menos otimista de *Cidade de Deus*, nas três produções é possível identificar pontos positivos na representação da favela e de seus moradores. O personagem Buscapé, de *Cidade de Deus*, resiste aos apelos do tráfico e se torna um fotógrafo e os moradores do Aglomerado da Serra conquistam um sonho com a legalização da *Rádio Favela*.

Vale ressaltar ainda que a análise realizada é uma entre várias possibilidades de se pensar sobre os filmes escolhido, mostrando o quanto variadas são as possibilidades de se pensar, analisar e representar uma realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A construção Social da Realidade: Tratado de sociologia*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 1999

BUTCHER, Pedro *O Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005

BRAGA, Maria Lúcia Santaella; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991

GUARESCHI, Pedrinho e JOVCHELOVITCH (Orgs.). *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis, RJ:Vozes, 1995

HERSCHMANN, Micael, *As imagens da galera funk na imprensa*. Artigo publicado originalmente no Livro *Linguagens da Violência*, Organizadores, MESSEDER, Carlos Alberto Pereira[etal]. – Rio de Janeiro: Rocco, 2000

MELLO, Leonel Iaussy e COSTA, Luís César, *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Scipione, 1999

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a Civilização*. Petrópolis, Vozes, 1977

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das Raças: instituições e a questão racial do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do Grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 1972

VALLADARES, Licia. *A Gênese da Favela Carioca: A produção anterior às Ciências Sociais*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2000 Vol: 15

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Revan, 1993

ZALUAR, Alba (Org.) *Drogas e Cidadania*. 1. ed. São Paulo:Brasiliense, 1994

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.) *Um século de favela*. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003

Documentos Eletrônicos

ALEXANDRE, Marcos: *Representação Social: uma genealogia do conceito*. Disponível no site: www.fadra.edu.br/publicações/comum/comum23/artigo7.pdf, acessado no dia 31/08/2006

ARRUDA, Angela: *Teorias das representações sociais e teorias de gênero*. Disponível no site <http://www2.uerj.br/~revispsi/v5n2/artigo>, acessado no dia 01/09/2006.

NOVA, Cristina *O Cinema e o Conhecimento da História*. Disponível no site: www.ufba.br/~revistao/o3cris.html, acessado no dia 31/10/2006

PENKALA, Ana Paula: *O Campo de concentração brasileiro: Análise do desconforto pelas manifestações do grotesco em Cidade de Deus*. Disponível no endereço www.bocc.ubi.pt acessado no dia 25/10/2006

MENA, Fernanda *“Cidade de Deus” gera discriminação, dizem favelados*. Disponível no endereço <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u66480.shtml> acessado no dia 09/10/2006.

EDUARDO, Cleber. *Uma estética para a fome*. Disponível no endereço <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT373958-1661,00>, acessado no dia 06/05/2006.

Filmes

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Seu Jorge, Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Roberta Rodrigues, Phellipe Haagensen, Jonathan Haagensen, Douglas Silva, Jefechander Suplino, Alice Braga, Emerson Gomes, Édson Oliveira, Luis Otávio, Maurício Marques, Gero Camilo e Graziella Moretto. Roteiro: Bráulio Mantovani, baseado em romance de Paulo Lins. Rio de Janeiro: Videofilmes / O2 Filmes, 2002. DVD (135 min), son, color.

UMA onda no ar. Direção: Helvécio Ratton. Produção: Simone Magalhães Mattos. Intérpretes: Alexandre Moreno, Adolfo Moura, Babu Santana, Benjamin Abras, Edyr Duqui, Priscila Dias, Renata Otto, Hamilton Borges Walê, Tião D'Ávilla. Roteiro: Jorge Durán e Helvécio Ratton. Belo Horizonte: Quimera Produções, 2002. DVD (92 min), son, color.

COMO Nascem os Anjos. Direção: Murilo Salles. Produção: Empório de Cinema, Secretaria do Audio Visual/MINC, Riofilme, Banespa e Quanta. Intérpretes: Sergio Luz, Larry Pine, Priscilla Assum, Silvio Guindane, Ryan Massey, André Mattos, Maria Silvia, Nina de Pádua e Fernando Almeida. Roteiro: Murilo Salles, Jorge Duran, Aguinaldo Silva e Nelson Nadotti. Rio de Janeiro: Videofilme, 1996. DVD (96 min), son, color.