

MARGINALIDADE URBANA EM CENA: O ADVENTO DO GÊNERO FAVELA NO CINEMA BRASILEIRO

*MARGINALIDAD URBANA EN ESCENA: EL ADVENIMIENTO DEL GÉNERO
FAVELA EN EL CINE BRASILEÑO*

*URBAN SOCIAL EXCLUSION IN SCENE: THE ADVENT OF SLUMS GENDER
IN BRAZILIAN CINEMA*

Fernanda Ribeiro Salvo
Universidade Federal de Minas Gerais
fernandasalvo@hotmail.com

Resumo

Nesse artigo vamos propor que os filmes realizados no Brasil a partir dos anos 1990, que retrataram a realidade da favela após a chegada do narcotráfico aos morros, propiciaram a instauração do *gênero favela* no cinema nacional. Com ênfase na matriz sócio-histórica dessas realizações é que trabalharemos com a noção de gênero como categoria cultural, escrutinando o contexto histórico das produções, bem como as “conversações” estabelecidas na mídia e na sociedade a partir dos enunciados fílmicos.

Palavras-chave: crítica cultural; cinema brasileiro; gênero favela

Resumen

En el artículo vamos a proponer que las películas realizadas en Brasil a partir de los años 1990 que retrataran la realidad de la favela después de la llegada del narcotráfico a los "morros" propiciaran la instauración del género favela en el cine nacional. Con énfasis en la matriz socio-histórica de esas realizaciones es que trabajaremos bajo la noción de género en tanto que categoría cultural, escrutinando el contexto histórico de las producciones, bien como las “conversaciones” establecidas en los media y en la sociedad a partir de los enunciados fílmicos.

Palabras clave: Crítica cultural; cine brasileño; género favela

Abstract

In this article we propose that films made in Brazil from the 1990's onwards, portraying the social reality in slums after the arrival of illegal drug trade, which propitiate the establishment of the slums gender within national cinema. With emphasis on the social and historical matrixes of these events, we will be working with the notion of gender as a cultural category,

scrutinizing the historical context of these productions, as well as the "conversations" established in media and society from the filmic statements.

Key words: Cultural criticism; brazilian cinema; slums gender

Introdução

Esse artigo propõe-se a refletir sobre o circuito cultural de práticas discursivas que envolveu parte da produção de filmes brasileiros lançados no final dos anos 1990 e na primeira década de 2000. Vamos nos concentrar principalmente nos discursos desencadeados por aqueles filmes que buscaram retratar a realidade das favelas – propiciando a instauração de um novo gênero cinematográfico no País, designado por alguns pesquisadores e por grande parte da mídia como *gênero favela* ou *favela movie*. De saída, adiantamos que a noção de gênero aqui proposta se aproxima daquela apresentada por Jason Mittell (2004). Para o teórico, os gêneros importam como categorias culturais ao dizerem dos múltiplos proferimentos discursivos que, ao circularem, constituem-se nas práticas mesmas que definem o gênero. Desse modo, Mittell se afasta das tradicionais análises que buscam definir categorizações genéricas como “propriedades” do texto, para considerar que o gênero é uma “propriedade” do discurso, embora algumas de suas características possam estar também no texto. Portanto, na visão do autor, são as várias comunicações que se articulam numa sociedade – como as práticas da produção e da audiência ou as falas da crítica e da mídia - que funcionam para construir definições de gênero em contextos históricos particulares.

A partir dessas considerações é que buscaremos discutir como a ampla e complexa conversação social que se estabeleceu desde fins dos anos 1990 (e perdurou até a década seguinte) em torno dos filmes sobre favela impulsionou a configuração de um novo gênero cinematográfico, como uma categoria culturalmente atravessada. Vale ressaltar, nesse sentido, que as circunstâncias históricas observadas no Brasil durante o período funcionaram como a principal alavanca para tal configuração genérica. É fato que nas últimas décadas o universo da favela - em especial, o universo dos morros cariocas - penetrou nos meios de comunicação em função da guerra do tráfico de drogas e da violência que se instalou no cotidiano dos moradores locais, alastrando-se também para os bairros de classe média e zona Sul. Essa nova configuração social chamou a atenção dos cineastas, ávidos por realizar filmes que pudessem

apreender a complexidade das relações que ora se estabeleceram nas favelas. Por isso mesmo, para situarmos como o gênero favela começou a se delinear nos últimos anos, situaremos seu advento historicamente, assinalando o contexto sócio-histórico que serviu de base para a criação de inúmeros filmes que abordaram questões como pobreza, violência, tráfico de drogas, contrabando de armas, corrupção policial e guerra entre traficantes e polícia.

1.0. Origem sócio-histórica da favela

Ao longo dos mais de cem anos de existência de favela no Brasil, sua presença no cenário urbano tem sido encarada como um problema social. Desde seu aparecimento, no final do século XIX, no Rio de Janeiro, a favela¹ foi identificada pelas autoridades e por alguns setores da sociedade como aquilo que havia de pior na cidade, figurando como um espaço que deveria ser apartado do restante da polis. De modo geral, a literatura que dá conta dos primeiros registros sobre a favela – documentos oficiais ou artigos da imprensa - contribui para compreender como esse espaço tendia a ser visto como lugar por excelência da desordem e do perigo, onde se refugiavam e se aglomeravam criminosos e vagabundos, e onde prevaleciam carências de toda sorte, seja porque suas habitações eram irregularmente construídas, seja porque ali faltavam serviços básicos como esgoto, água, luz, coleta de lixo ou mesmo arruamento. Como reforça Zaluar:

Ao longo deste século, a favela foi representada como um dos fantasmas prediletos do imaginário urbano: como foco de doenças, gerador de mortais epidemias; como sítio por excelência de malandros e ociosos, negros inimigos do trabalho duro e honesto; como amontoado promíscuo de populações sem moral (ZALUAR, 2003, pág. 14).

Porém, independentemente do mal-estar que a presença das favelas impôs ao cenário urbano, essas habitações continuaram a crescer sem que as sucessivas administrações tomassem qualquer atitude efetiva para resolver a situação. Somente em 1927 a favela passou a constar de um plano oficial de remodelação da capital da República, plano esse que, embora não tenha sido implementado, trazia implícita a perversa idéia de “limpeza” da cidade, pois previa a transferência da população do morro, tendo em vista que sua presença colocava em risco a ordem e a segurança, além de interferir em fatores estéticos (ZALUAR, 2003). No

¹ O termo favela evoca em suas origens o local do sertão baiano onde se concentravam os seguidores de Antônio Conselheiro, tendo se difundido no Rio a partir da ocupação do morro da Providência por soldados que voltaram da campanha de Canudos e começaram a chamá-lo de morro da Favela (ZALUAR, 2003).

mesmo sentido, o incômodo que a favela causava à urbanidade do Rio de Janeiro levou o Código de Obras da cidade, de 1937, a considerar esse espaço uma “aberração” e a propor sua eliminação, com remoção dos moradores para habitações proletárias - experiência efetivada entre 1941 e 1943, quando foram construídos três parques proletários que receberam cerca de quatro mil pessoas. Já no início da década de 1960, o governo titubeou entre as políticas de remoção e urbanização - mas foi com o golpe de 1964 que, de fato, se criou condições favoráveis à política de remoção, devido à truculência da polícia.

Ao olharmos retrospectivamente para esse histórico o importante é observar que, desde os seus primórdios, a favela foi relegada a um espaço de exclusão, não tendo nunca sido totalmente aceita e incorporada à cidade formal. Não por acaso, crônicas jornalísticas do princípio do século XX já denunciavam a existência de “duas cidades” dentro do Rio de Janeiro². Esse conceito de *dualidade*, presente nos discursos sobre a favela carioca à época, persistiu durante mais de cem anos, sendo acionado em diferentes contextos históricos. Se na década de 1970, sob a égide do regime militar, tal esquema dualista foi duramente criticado pelo discurso sociológico - pois nesse momento o que se pretendia era enfatizar a favela como um complexo coeso, de forte unidade associativa, familiar e de vizinhança -, já no início dos anos 1980 a metáfora dualista seria novamente acionada para não mais abandonar o imaginário brasileiro. Isso porque, com a chegada do tráfico de cocaína à cidade do Rio de Janeiro e aos morros cariocas, a favela passou a ser representada (de maneira mais acentuada) como o lugar de bárbaros e marginais, o inferno do crime onde se originava a violência sem precedentes que tomou conta da cidade, mesmo a despeito do fato de conviverem no morro bandidos fortemente armados e trabalhadores. Não por acaso, a constante bipolaridade que alimentou a representação do Rio de Janeiro como uma cidade dividida em duas partes foi retomada pelo jornalista Zuenir Ventura em *Cidade Partida* (1994) - livro-símbolo dessa temática, que buscou compreender as tensões e conflitos de uma metrópole que, no entendimento do autor, gestava uma situação explosiva e seus próprios “bárbaros” há várias décadas, em função mesmo do *apartheid* social que lhe serviu de estrutura. “A opção foi sempre pela separação, senão pela simples segregação. A cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia cidadãos de segunda classe” (VENTURA, 1994, pág. 13). Nesse contexto, o

² Alba Zaluar enfatiza que numa de suas crônicas, “Olavo Bilac trata a favela como *uma cidade à parte*; já Benjamin Costallat anuncia que a favela é uma *cidade dentro da cidade* e Lima Barreto acusa o então governo de querer dividir a cidade em duas: uma européia e a outra indígena” (ZALUAR, 2003, pág. 12).

livro *Cidade Partida* narra o movimento de uma sociedade amedrontada diante da onda de violência que invadiu o Rio no início dos anos 1990, quando segmentos sociais distintos decidiram se organizar para fomentar a convivência e a paz, fazendo as “duas cidades” se encontrarem: de um lado, o *Viva Rio*, representando a cidade “visível” e as classes dominantes; do outro, representantes da favela Vigário Geral, que em 1993 foi palco de uma das mais hediondas chacinas existentes na cidade, quando 21 moradores foram executados por policiais que exigiam sua parte no lucro do tráfico. O sórdido detalhe desta ocorrência é que, entre todas as vítimas da chacina, nenhuma tinha envolvimento com o narcotráfico.

2.0. Imagens da favela no cinema brasileiro

Desde fins dos 1990 e nos anos que se seguiram focalizar a realidade das favelas se tornou prática recorrente no cinema nacional. Nesse período, diferentes filmes - no registro da ficção e do documentário - voltaram sua atenção para os segmentos populares, privilegiando os moradores de favelas e periferias que durante muito tempo foram relegados à invisibilidade³. É bem verdade que a favela já havia sido alvo de interesse do cinema brasileiro em décadas anteriores, sendo eternizada em filmes como *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, bem como em *Cinco Vezes Favela* (1963), filme realizado pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e integrado por cinco curtas-metragens: *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Também vale lembrar que, muito antes disso, o diretor Humberto Mauro já havia levado a favela à tela grande, com o filme *Favela dos*

³ De modo bastante amplo podemos citar como exemplares dessa cinematografia alguns filmes: *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Katia Lund, 1999), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *O invasor* (Beto Brant 2002), *Uma onda no ar* (Helvécio Rattón, 2002), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004), *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006), *Jardim Ângela* (Evaldo Mocarzel, 2006), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007), *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *400 contra 1 – A história do Comando Vermelho* (Caco Souza, 2010), *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), *5X favela, agora por nós mesmos* (Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra e Manaíra Carneiro, 2010). No entanto, aqui é fundamental destacar que o período a que nos referimos é suficientemente longo e por isso mesmo abrigou uma pluralidade enorme de iniciativas. De modo algum pretendemos negligenciar as particularidades de cada filme produzido, bem como os projetos a que eles se filiaram. Nossa tentativa, ao reunir tais títulos nesta nota, é somente destacar a temática da favela e a discussão sobre as divisões simbólicas da sociedade brasileira como ponto comum nessas narrativas.

meus amores, de 1935, que influenciaria mais tarde os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos.

No entanto, quando se observa retrospectivamente o conjunto dessa produção, é crucial destacar que a favela representada pelo cinema brasileiro nos anos 1950 e 1960 guarda pouca relação com a favela dada a ver no cinema recente. Se no passado a ênfase dos filmes recaía sobre as questões sociais, não se pode negligenciar que as representações da favela recebiam uma moldura um tanto idealizada. Não raro, seus moradores figuravam como pessoas solidárias e humildes, amantes do samba, do carnaval e do futebol, e os espaços da malandragem e das contravenções ganhavam uma aura muito mais de romantismo do que de banditismo; juntos, esses elementos conferiram à favela representada pelo cinema moderno brasileiro uma roupagem de simpatia e ternura. Em contrapartida, na representação cinematográfica contemporânea, a favela tornou-se o inferno do crime; o malandro de outrora cedeu lugar a bandidos fortemente armados, sendo que a tônica geral das narrativas é perpassada pela guerra do tráfico de entorpecentes, que deriva no sangrento extermínio de bandos rivais, no conflito entre moradores, policiais e traficantes – toda essa ação ocorrendo num espaço surpreendente de pobreza e violência.

2.1. A configuração de uma nova ordem social

De maneira geral, os filmes recentes que se debruçam sobre a temática das favelas - englobando questões ligadas à violência, à pobreza e ao tráfico de drogas - trazem na representação marcas que podemos apontar como identificadoras de uma nova configuração social. É nesse sentido que se torna fundamental ressaltar que a nova modulação apresentada em tais filmes guarda sintonia com o processo histórico vivido no Brasil e, sobretudo, no Rio de Janeiro das últimas décadas. Nos anos 1970, o crime organizado se espalhou com rapidez pelo país e foi seguido da consolidação do esquema do narcotráfico no início dos anos 1980. Justamente nesse período, a cocaína chegou aos morros cariocas e transformou a vida dos favelados, já que quadrilhas que pretendiam participar da alta lucratividade do negócio do tráfico de drogas se equiparam “com modernas armas de fogo que foram distribuídas entre jovens traficantes e aviões” (ZALUAR, 2003, pág. 210), o que se traduziu na forte presença de grupos paraestatais atuando nesses espaços. Como consequência, em meados dos anos 1980, as

comunidades passaram a ser quase que exclusivamente comandadas pelos chefes do tráfico e as associações de moradores da maioria das favelas ficou sob o controle dos traficantes. Além disso, “a distribuição e a venda de cocaína a partir dessas comunidades, principalmente para as classes média e alta, criaram uma trama complexa de relações econômicas e políticas entre comunidades, traficantes e Estado” (LEEDS, 2003, pág. 235), o que acarretou a contínua repressão violenta da polícia aos moradores locais. Nesse sentido, é válido notar a correlação existente entre a presença do tráfico de drogas no cotidiano das favelas e o aumento dos crimes contra a vida. Isso porque, quando os homicídios nesses locais não são cometidos pela ação da polícia ou a mando dos traficantes, os próprios jovens matam-se uns aos outros devido a rivalidades pessoais e a vinganças que têm a ver com a estrutura interna do narcotráfico. Alba Zaluar (2007) afirma que um indicador da correlação entre narcotráfico e homicídios é a idade das vítimas, tendo em vista que no Brasil as taxas de mortalidade violenta aumentaram no grupo de jovens do sexo masculino, entre 15 e 29 anos. A autora cita que um estudo dos inquéritos policiais e processos penais em 1991, no Rio de Janeiro, mostrou que 57% dos homicídios cometidos naquele ano estavam relacionados com o tráfico, o que sugere que “o aumento das taxas de homicídio pode estar correlacionado com a maior entrada de armas de fogo e drogas no país, já que os dois fenômenos aumentaram simultaneamente nos últimos anos da década de 1970” (ZALUAR, 2007, pág. 11). Por isso mesmo, a antropóloga defende que a associação apressada entre os efeitos da pobreza e da urbanização acelerada sobre o aumento espetacular da violência nos últimos anos na cidade do Rio deve ser questionada, pois tal associação se torna perversa se não forem contabilizados nesse cálculo os mecanismos institucionais do crime organizado. “A participação de policiais e outros atores políticos na rede do crime organizado é peça fundamental desse quebra-cabeça de repentina explosão de violência a partir do final da década de 1970” (ZALUAR, 2004, pág. 31).

Na outra ponta da lança de toda essa problemática estão os reflexos sobre as relações sociais. A instalação do esquema do tráfico de drogas ilegais em favelas, bem como os sangrentos conflitos advindos da sua operacionalização, geraram na população a cultura do medo. Para os pobres, é fato que aumentou a discriminação sofrida por morarem no mesmo local que os traficantes; além disso, os tiroteios surgem a qualquer momento, a polícia tornou-se uma ameaça, as associações de moradores foram esvaziadas e os sermões dos líderes religiosos passaram a ser “observados” pelos mandantes do tráfico. Tudo isso faz com que os moradores sintam-se inseguros, e por mais que em muitas favelas os traficantes protejam os

trabalhadores em algumas situações, sua presença não deixa de representar motivo de temor. Do outro lado, a classe média permanece em constante estado de alerta, tendo em vista que a violência presente nas favelas estendeu-se aos bairros elegantes; os episódios que melhor denunciam a diluição das fronteiras antes tão bem demarcadas da sociedade carioca são os sequestros, os “arrastões”, os fechamentos de túneis para assaltos, as guerras de quadrilhas que chegam cada vez mais perto do asfalto, as balas perdidas que atingem transeuntes e motoristas, os ataques a ônibus e delegacias, etc. Tais acontecimentos fazem com que a classe média busque se isolar, muitas vezes lançando mão de discursos conservadores, como à época dos “arrastões” nas praias, em 1993, quando muita gente clamou por “repressão” e pediu o “Exército nas ruas” (VENTURA, 1994, pág. 98).

2.2. **Midiatização: a favela na TV e no cinema brasileiro contemporâneo**

Em função da nova realidade, o universo dos moradores de favela – com ênfase cada vez maior sobre a violência urbana - ganhou as manchetes dos meios de comunicação. Embora alguns autores (VENTURA, 1994; HAMBURGER, 2007) acreditem que a mídia impressa e eletrônica do país contribuíram para ampliar os efeitos do medo, ao proporem uma cobertura na chave da violência e do sensacionalismo, há perspectivas mais condescendentes com o desempenho da mídia. Alba Zaluar (2003), por exemplo, propõe que as imagens da mídia são suficientemente plurais, diferenciadas e até mesmo divergentes para que se possa reduzi-las a uma só visão preconceituosa sobre certos setores da população.

De qualquer modo, é inquestionável que a partir dos anos 1990 diferentes gêneros televisivos como os telejornais, a exemplo do *Aqui, agora*, introduzido pelo SBT, em 1991, trouxeram para a telinha os bairros pobres e seus habitantes, provocando uma sensível modificação nos padrões da programação da TV brasileira. Se nos anos 1970 e 1980 a televisão tinha sido marcada pela cobertura oficial, registrando, sobretudo, ações governamentais e parlamentares, e relegando os espaços dos excluídos à invisibilidade, a emergente configuração social reverberou em um novo tratamento por parte dos *media*. Como nota Esther Hamburger (2005), a partir dos anos 1990 houve uma mudança de assunto e de estilo, tendo em vista que os bairros pobres tornaram-se locação para as reportagens, onde repórteres e cinegrafistas subiam o morro com a respiração ofegante, capturando ao vivo imagens trêmulas que garantiam o calor das notícias. Tanto no *Aqui, agora* como nos

telejornais que o seguiram, a ênfase recaía sobre os pequenos conflitos e os crimes localizados. Mas essa tendência não se restringiu aos telejornais. Também os programas de auditório privilegiaram os casos íntimos, com notória atenção aos desfechos trágicos, como fizeram o *Programa do Ratinho* e *Casos de Família*, ambos do SBT. Já nos anos 2000, a experiência de trazer as classes populares à discussão se estendeu à ficção televisiva, caso das mini-séries *Palace II* e *Cidade dos Homens*, da Rede Globo e *Turma do Gueto*, da Record. Até mesmo as telenovelas romperam com a tradição de não retratar a favela, e algumas delas ganharam um núcleo de ação para esse fim. Também na literatura brasileira ficou patente o crescente interesse pelo cotidiano das favelas, como mostram os livros *Cidade Partida* (1994), de Zuenir Ventura; *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins; *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella; *Abusado, o dono do morro Dona Marta* (2003), de Caco Barcellos; *Falcão, meninos do tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde e *Elite da Tropa* (2006), de André Batista, Luiz Eduardo Soares e Rodrigo Pimentel. Desnecessário lembrar que quase todos esses títulos viraram roteiros de filmes e foram adaptados para o cinema brasileiro, gerando uma circulação ainda maior do debate em questão⁴.

No caso dos filmes nacionais, foi mesmo o cinema brasileiro da retomada⁵ o responsável por trazer de volta às telas a favela e seus moradores como protagonistas. Nesse período, talvez o principal filme a abrir caminho para a atualização da problemática da favela e trazer esse espaço ao centro do debate tenha sido *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), documentário de João Moreira Salles e Katia Lund realizado para a TV a cabo, incorporando imagens feitas por um telejornal da TV Manchete. A importância do documentário é que pela primeira vez se lançou um olhar reflexivo sobre questões até então pouco visíveis fora dos telejornais populares. *Notícias de uma Guerra Particular* aborda os impasses da guerra insana entre policiais e traficantes nos morros e periferias cariocas e recompõe a lógica interna da espiral de violência no Rio de Janeiro, contrastando três visões distintas: a da polícia, a dos traficantes e a dos moradores. É justamente a partir desse marco que se pode dizer que o

⁴ O filme *Cidade de Deus* levou 3,3 milhões de espectadores ao cinema e *Tropa de Elite* foi visto por 11 milhões de brasileiros por meio de DVDs piratas antes da estreia nos cinemas; depois do seu lançamento o filme ainda conquistou 2,4 milhões de espectadores. É preciso ressaltar também o potencial de exportação dessas realizações: *Cidade de Deus* foi indicado a quatro categorias do Oscar em 2004; *Tropa de Elite* ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim, em 2007; e *Última Parada 174* foi escolhido pelo Ministério da Cultura para concorrer a Melhor Filme em Língua Estrangeira no Oscar 2009.

⁵ “Convencionou-se chamar de *retomada* a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período” (LINS e MESQUITA, 2008, pág. 11).

cinema da retomada criou um novo paradigma, ou seja, abordar de maneira crua a violência urbana, que até então parecia um verdadeiro tabu para os realizadores do cinema pós-Embrafilme. Nesse sentido, pode-se dizer que *Notícias* abriu as portas para três filmes, todos lançados em 2002, que foram definitivos para colocar a nu as tragédias nacionais, explorando sem concessões os territórios de pobreza e violência da sociedade: *O Invasor*, de Beto Brant; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e *Ônibus 174*, de José Padilha.

3.0. Ficção fílmica e a favela como gênero no cinema nacional

Como viemos discutindo até aqui, a presença do narcotráfico nas favelas do Rio implicou em mudanças profundas nas práticas sociais nesses espaços – modificações que acabaram se estendendo por toda a sociedade. Essa mudança sócio-histórica foi responsável por atrair “novos olhares” dos cineastas brasileiros, ávidos por realizar filmes que pudessem apreender a complexidade das relações que ora se estabeleceram nas favelas. Se no presente artigo nos referimos especialmente às favelas no Rio de Janeiro, é porque nove entre dez títulos do cinema nacional que se dedicaram a discutir questões envolvendo tráfico de drogas, contrabando de armas, violência e pobreza privilegiaram os morros cariocas. Somente para citar alguns filmes de ficção que focalizaram essas questões frontalmente, podemos apontar: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007), *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *400 contra 1 – A história do Comando Vermelho* (Caco Souza, 2010) e *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), entre outros.

É interessante notar como essas narrativas acabaram incitando uma prática discursiva ampla e dinâmica que se estendeu a diversos setores da cultura, da mídia e da sociedade. Portanto, enfatizamos que, para além das relações dialógicas estabelecidas filme a filme (já que seus conteúdos e formas se contaminaram e se aproximaram em maior ou menor grau, ressoando uns nos outros) estamos interessados, sobretudo, no fato de que tais narrativas sobre favela, ao terem sido concebidas sob uma mesma matriz sócio-histórica e cultural, foram capazes de suscitar a noção de favela como gênero no cinema brasileiro. Nesse ponto, o que estamos buscando ressaltar é que inúmeras práticas culturais e discursivas interagiram para confirmar esse lugar genérico dos filmes sobre favela. Basta lembrarmos de que a ideia de

favela como gênero cinematográfico foi bastante difundida por alguns pesquisadores, e, sobretudo, pela mídia. Para a pesquisadora Lúcia Nagib, por exemplo, depois de *Cidade de Deus*, a favela no cinema brasileiro “já se constitui num gênero tradicional” (NAGIB, 2006, pág. 141). Ao mesmo tempo, são incontáveis os artigos e matérias publicados na imprensa que, ao analisarem a produção cinematográfica contemporânea sobre esses espaços de exclusão, utilizam com frequência expressões tais como “gênero favela”, “favela *movie*”, “filme-favela” ou “favelização no cinema brasileiro”.

Por isso mesmo, nosso esforço adiante será o de evidenciar como o gênero favela no cinema brasileiro entrou em evidência muito mais como uma categoria culturalmente atravessada, nos moldes daquilo que propõe Jason Mittell (2004).

3.1. Gênero como categoria cultural: a relevância das práticas discursivas

No livro *Genre and Television* (2004) Jason Mittell apresenta uma teoria específica para a abordagem dos gêneros como categoria cultural, aproximando-se da perspectiva dos estudos culturais⁶ e daquilo que propõem alguns autores (FISKE, 1987; BARBERO, 2003), ao enfatizar um circuito de prática cultural operativo em vários lugares, ao invés de se deter no domínio singular da crítica textual. A abordagem de Mittell sugere que, ao invés de emergir de características intrínsecas aos textos, como tradicionalmente se tem pensado⁷, os gêneros funcionam para categorizar os textos e vinculá-los a grupos de suposições culturais que se articulam por meio de discursos. No entendimento do autor, esses discursos podem se distinguir em três noções fundamentais: *discursos de definição* (marcas do texto que apontam suas operações internas; o que equivale a ressaltar, por exemplo, a significativa oposição entre natureza e civilização contida no western); *discursos de interpretação* (que funcionam para posicionar os sentidos centrais dos textos; como dizer que filmes de horror articulam as ansiedades sociais) e *discursos de avaliação* (que referem-se à hierarquização, ao valor cultural relegado aos textos, como considerar que documentários são mais valiosos socialmente e intrinsecamente do que as novelas). Para Mittell, esses proferimentos discursivos é que são

⁶ Embora em *Genre and Television* Mittell esteja explorando gêneros televisivos, ele deixa claro que o objetivo do livro é exemplificar uma abordagem teórica do gênero que possa ser usada para estudar qualquer gênero ou momento histórico.

⁷ Em sua acepção tradicional, o gênero no cinema é um “sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente que tipo de narrativa está assistindo. Mesmo o acompanhamento musical dos títulos pode indicar se o filme se enquadra em amplas categorias genéricas como comédia ou faroeste” (TURNER, 1997, pág. 88).

constitutivos dos gêneros, pois, ao circularem, configuram-se nas práticas mesmas que definem o gênero, delimitam seu sentido e posicionam seu valor cultural. Para sustentar tal proposição, o autor lança mão da teoria pós-estruturalista e do estudo das formações discursivas, de Michel Foucault. Segundo Mittell, à medida em que encaramos o gênero como uma categoria formada por práticas culturais que não são inerentes ao objeto analisado, faz-se possível uma aproximação de tais pressupostos com os vários projetos analíticos de Foucault. Como se sabe, Foucault analisa amplas formações discursivas tais como sexualidade, insanidade e criminalidade, argumentando que tais formações são sistemas de pensamento historicamente específicos, categorias conceituais que funcionam para definir experiências da cultura dentro de um amplo sistema de poder. Essas formações discursivas emergem de micro-instâncias sociais, incorporando-se aos chamados “regimes de verdade” da sociedade. Por isso mesmo, para Foucault, as formações discursivas são variadas e constituídas culturalmente; portanto, discursos são práticas e devem ser analisados em ação, quando se fazem culturalmente operativos.

É partindo dessa contribuição de Foucault que Mittell sugere um olhar acurado sobre os termos e definições que circulam em torno de um exemplo genérico, na busca de se compreender como suposições culturais específicas (práticas industriais e da audiência, falas da crítica especializada e da mídia, contextos históricos, etc.) estão vinculadas à instauração de gêneros particulares. Sendo assim, Mittell busca novamente em Foucault um conceito importante para a análise de gênero, nos moldes aqui propostos. Em seus escritos, Foucault propõe um modo particular de discurso denominado *função do autor* que, ao invés de tratar os textos como produto de autores, propõe que certos textos ou discursos têm uma função ativa de autor que indica seu status autorado, mas não sustenta um vínculo direto com o indivíduo “real” que é criado no discurso. Como consequência, a autoria deixa de ser um processo de criação individual e toma a forma de uma função do texto ativada culturalmente, via ampla circulação textual⁸ (MITTELL, 2004). Partindo dessas asserções, Mittell sugere que, uma vez que os gêneros são formados através de relações intertextuais entre textos, então as enunciações discursivas que vinculam os textos sob a rubrica do gênero devem ser o lugar e o material de análise para os pesquisadores. Além do mais, é importante notar que tal relação de intertextualidade não é um fenômeno dado, ela somente se torna possível a partir das práticas

⁸ No que diz respeito ao cinema, Robert Stam afirma que a “função autoral” de Foucault fez com que o “autor cinematográfico se dissolvesse em instâncias mais abstratas e teóricas, como *enunciação, subjetivação, escritura e intertextualidade*” (STAM, 2003, pág. 146).

da produção e da recepção, através da atividade cultural. Nesse sentido, entram em jogo as práticas da indústria, a influência da crítica, os modos de endereçamento conferidos pelos realizadores e as produções de sentido produzidas por parte das audiências. “Ao considerar gênero como propriedade e função do discurso, nós podemos examinar os modos pelos quais várias formas de comunicação funcionam para constituir definições, sentidos e valores genéricos dentro de contextos históricos particulares” (MITTELL, 2004, pág. 12). Desse modo, desponta outro importante aspecto da proposta analítica de Mittell que, ao vincular a compreensão genérica muito mais às marcas encontradas fora dos textos do que às convenções textuais, sinaliza a fundamental contribuição do cenário sócio-histórico para a observação do gênero. Sendo assim, afirma o autor, para se compreender a operação cultural dos gêneros, é preciso localizá-los dentro das inter-relações complexas forjadas pelos textos midiáticos, indústrias, audiências e contextos históricos. A premissa central de Mittell - de que os gêneros importam como categorias culturais - ganha força se aproximada do pensamento de Jesús Martín-Barbero. Para esse último, gêneros são mediações culturais, nascem da dialética entre a escritura e a leitura. Para formular essa asserção, Barbero se afasta da velha noção de gênero como “propriedade” do texto para focalizar as regras genéricas que configuram os formatos, de onde deriva o reconhecimento cultural dos grupos. De acordo com o teórico, “entre a lógica do sistema produtivo e a lógica dos usos *medeiam* os gêneros” (BARBERO, 2003, pág. 313). Por isso mesmo, gênero é, antes de tudo, uma *estratégia de comunicabilidade*, “e é com a marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto” (BARBERO, 2003, pág. 314). Sendo assim, atesta o autor, gêneros podem ser tratados como estratégias de interação, ou seja, “modos em que se fazem reconhecíveis e organizam a competência comunicativa, emissores e destinatários” (BARBERO, 2003, pág. 314). É nesse sentido que, para Barbero, o gênero diz do momento da negociação, dessa pragmática que se articula em torno das intenções de endereçamento e das possibilidades de reconhecimento.

4.0. Características do “gênero favela”

A partir das concepções apresentadas até aqui, passaremos a situar alguns dos lugares que julgamos terem sido imprescindíveis para a configuração do gênero favela na cinematografia brasileira como uma categoria fundada culturalmente. Em primeiro lugar,

levamos em consideração a importância conferida por Mittell para a focalização dos elementos históricos, pois de acordo com o autor:

Nós podemos abordar a análise de gênero a partir de duas direções gerais. Primeiro, nós podemos começar com um gênero e analisar um elemento específico dele. Isso poderia significar focar numa virada histórica, isolar um tema social central ou traçar as origens do gênero (MITTELL, 2004, pág. 24).

No caso do gênero favela, acreditamos ter sido fundamental o modo bastante peculiar de sua origem, tendo em vista que os filmes sobre favela⁹ não nasceram no vazio histórico, mas se tornaram possíveis devido a um contexto sócio-histórico bastante específico, justificado pela presença de uma nova ordem social nas favelas, com a chegada do narcotráfico e das armas de fogo nos morros. Como evidenciamos nas seções anteriores, o poder paralelo se instalou nas favelas no final dos anos 1980, atingindo seu ápice de operacionalização na década 1990, sem dar mostras de esmorecimento até os dias atuais. Essa situação derivou na extensa cobertura dos meios de comunicação à guerra do tráfico no Rio de Janeiro e na presença reiterada desse tema no cinema brasileiro recente. Portanto, como período histórico-chave para o aparecimento do gênero favela, demarcamos a década de 1990 até os dias atuais.

Além disso, destacamos dois outros pontos importantes para uma proposta de gênero focada no amplo circuito das práticas culturais, tendo em vista que é a interação dos múltiplos proferimentos discursivos que auxilia a definir um gênero. Esses dois aspectos são: 1) A intertextualidade dos filmes; 2) As marcas de definição dos enunciados (características internas dos filmes).

No que diz respeito à intertextualidade, partimos da contribuição do teórico Robert Stam (2003) que, ao se voltar para a teoria cinematográfica, adota o conceito de

⁹ Para facilitar a compreensão desta seção, que privilegiará a reflexão teórica com vistas às características dos filmes do período apontado por nós (1990/2000), adiantamos que nos referiremos nesta breve análise aos *filmes de ficção* sobre favela. Não faria sentido pensar numa proposta de gênero para as produções documentais. Para nós, o gênero está ligado a uma série de suposições e conversações sociais que o instituem, mas liga-se também às marcas internas dos filmes. Tal escritura é facilmente identificada na ficção brasileira de filmes sobre favela. Já no domínio documental não poderíamos fazer tal aposta, devido aos diversos níveis de inventividade e estilo pessoal de cada diretor. Portanto, quando falamos em gênero favela no cinema nacional estamos pensando numa parcela da produção que engloba filmes: *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007), *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008), *Última Parada 174* (Bruno Barreto, 2008), *400 contra 1 – A história do Comando Vermelho* (Caco Souza, 2010) e *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), entre tantos outros que compartilham características próximas a esses enunciados fílmicos, no domínio da ficção.

intertextualidade introduzido por Kristeva na década de 1960, como uma tradução para o termo “dialogismo”, cunhado por Bakhtin nos anos 1930¹⁰. Stam sugere que, na acepção oferecida por Kristeva, a intertextualidade tem muito mais a oferecer para o estudo dos filmes do que a análise textual e as tradicionais teorias de gêneros, porque se interessa pela “interanimação” entre os textos, pela retroalimentação de textos e discursos preexistentes e por autorizar relações dialógicas com outros meios e artes. “Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura” (STAM, 2003, pág. 226). No mesmo sentido, o pesquisador John Fiske (1987) afirma que a intertextualidade é o primeiro terreno da cultura, já que qualquer texto é lido em relação a outros - quando um conhecimento textual em série é acionado para sustentar tal operação. Ao mesmo tempo, diz Fiske, não é preciso que os leitores estejam familiarizados com textos específicos para ler a intertextualidade, pois a mesma existe antes disso, num espaço entre os próprios textos. Para organizar as múltiplas formas comunicativas que configuram as relações intertextuais, Fiske faz uma distinção entre textos primários (a narrativa propriamente dita); textos secundários (publicidade e crítica especializada, por exemplo) e textos terciários (opiniões de fãs em “cartas do leitor” dos jornais e revistas, por exemplo). Para Fiske, a partir dessas distinções é que se pode observar duas dimensões da intertextualidade: a vertical e a horizontal. O autor explica que relações intertextuais horizontais são aquelas em que os textos primários se ligam mais ou menos explicitamente, portanto, sua mais difundida faceta é o gênero. Já a intertextualidade vertical configura-se na relação dos textos primários com todos os outros que se referem a ele.

A partir dessas contribuições e pensando no processo comunicativo mais amplo em que se inserem os filmes de ficção sobre favela realizados pelo cinema nacional recente, identificamos diferentes processos de intertextualidade por eles acionados: em primeiro lugar, há a intertextualidade horizontal de que nos fala Fisk: através das diversas superfícies em que os filmes em questão entraram em contato (por meio de citações, variações, repetições de fórmulas, inversões de possibilidades de olhar)¹¹. Ao mesmo tempo, observamos a

¹⁰ “O dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. (Um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer “complexo de signos”, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme)” (STAM, 2003, pág. 225).

¹¹ Estamos pensando em filmes que trouxeram a favela como ambiente narrativo. Se a intertextualidade horizontal diz respeito aos textos primários (os filmes) dialogando entre si, não seria erro afirmar que os títulos citados na nota anterior se ligam numa perspectiva genérica ao acionarem o mesmo espaço narrativo, bem como uma iconografia comum, além de montagem, ritmo, personagens, música, estórias que dão conta de um cenário que faz com que o espectador não tenha dúvidas de que está diante de um filme sobre favela. Talvez o filme-marco desta

intertextualidade vertical, pois é factível o diálogo que tais filmes estabeleceram com os documentários recentes sobre favela¹²; com a literatura sobre o assunto; com a música (*rap*); com algumas ficções televisivas (mini-séries e telenovelas) e com a mídia, de modo geral, que em suas reportagens e matérias aborda, quase diariamente, os conflitos entre traficantes, polícia e comunidades na cidade do Rio de Janeiro. Essas múltiplas possibilidades intertextuais confirmam que tais narrativas fazem parte de uma tessitura complexa, contaminando diferentes discursos, repercutindo umas sobre as outras, gerando novos formatos.

O segundo aspecto que reforça uma proposta de gênero focada no amplo circuito das práticas culturais, como viemos defendendo até aqui, está ligado à observação das marcas internas dos filmes. De saída, apontamos que tal escritura nos filmes é importante de ser notada, porque denuncia a iconografia que essas narrativas inauguram e reiteram. Nesse sentido, o primeiro fator que apontaríamos é a recorrência de suas imagens à topografia urbana do Rio e da favela, como elementos constitutivos da narrativa. Não raro, os filmes têm início com imagens aéreas ou panorâmicas da cidade, onde céu, montanhas, mar e lagoas podem ser contemplados em seu esplendor; porém, logo em seguida uma surpreendente imagem de favela domina a cena - com sua arquitetura irregular e gigantesca, que parece brotar como erva daninha em meio a prédios elegantes com piscinas na cobertura. Em outros casos, a opção é oferecer imagens de abertura que mostrem o mar e o calçadão, normalmente capturados por longos *travellings* que dão conta do burburinho das praias e dos belos corpos bronzeados na areia. Mas, de novo, essas imagens vão se diluindo até que entre em campo o verdadeiro *set* das filmagens: os morros cariocas. Daí em diante, uma série de aspectos contribui para mostrar ao espectador que ele está diante de um filme-favela, e o elemento que mais reforça esse apelo é a presença das locações reais: a ação ganha forma nos morros, ocorrendo dentro dos barracos,

produção tenha sido *Cidade de Deus*, que abriu caminho para toda uma série de filmes realizados na mesma chave durante os anos 2000. Ao privilegiar a favela e as relações nesse micro-cosmo como cenário central, o filme trouxe agilidade para a filmagem (montagem), exímio trabalho de atores oriundos do morro, música *pop* e gírias da comunidade, bem como dialogou com as narrativas contemporâneas dos videocliques da MTV. Em alguns filmes que foram realizados depois de *Cidade de Deus*, como *Era uma vez* e *Tropa de Elite*, por exemplo, podemos identificar muitos desses elementos, ao menos no que diz respeito à linguagem fílmica, sobretudo nas cenas de ação nos morros, onde a montagem leva o espectador a altas doses de prazer, com uma câmera que se mexe o tempo todo (ao som do *funk*), transcodificando os perigos e a sedução de se transitar na favela. Quanto aos posicionamentos ideológicos, o ideal é que fizéssemos uma análise filme a filme, pois certamente há posições diferenciadas por parte dos diretores.

¹² Só para citar alguns exemplos de intertextualidade vertical podemos apontar como os filmes de ficção sobre favela dialogaram com documentários como *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Katia Lund, 1999), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) e *Falcão - meninos do tráfico* (MV Bill, 2006). Além disso, há diálogo com as produções televisivas que elegeram a favela como núcleo de ação (telenovelas, a série *Cidade dos Homens*), bem como o diálogo com a música, a literatura e a crítica especializada.

nos becos, nas escadarias, em cima das lajes, nas vielas íngremes e nas rampas, nas biroscas, na entrada da favela, nas quadras de bailes *funk*, nos descampados onde traficantes exterminam os inimigos, etc. Além disso, a maioria quase absoluta desses filmes conta com a atuação de atores oriundos do morro, o que reforça o apelo ao real feito pelas locações. Outro aspecto fortemente presente nos filmes-favela é a linguagem pouco clara dos personagens, justamente por ser carregada de palavrões, erros gramaticais e gírias. Além desses fatores, não poderíamos deixar de citar a brutalidade atualizada nos filmes-favela, tais como os inúmeros assassinatos de crianças e adolescentes, os tiroteios constantes, a exibição de armas de fogo como se fossem de brinquedo, o consumo e a venda de drogas de maneira recorrente. Com essas primeiras caracterizações o que estamos tentando mostrar é que os filmes nacionais que trazem a favela como referência têm sido capazes de introduzir o público num micro-cosmo absolutamente particular. Esse universo trazido à cena é onde começa e termina a ação, onde os fatos se desenrolam, e onde o tempo invade o espaço, figurando a favela como lugar por excelência dos acontecimentos.

Vamos concluindo, portanto, que as imagens disseminadas pelos filmes sobre a realidade das favelas no Rio estão muito próximas do real (as imagens do real dadas a ver nas matérias factuais dos jornais diários, por exemplo). Logo, as imagens da ficção acionam uma iconografia muito parecida com aquelas que fazem parte mesmo do cotidiano da cidade. Desse modo, acreditamos que a visibilidade conferida pelos cineastas brasileiros às imagens da favela estão muito próximas das imagens da vida. Nesse ponto, acionamos o pensamento de Martín-Barbero, para quem essa “mostração” do que está próximo de nós é que dota os filmes de uma forte “atualidade”, essa que, no entendimento do autor, é uma das chaves para a construção de um gênero. Barbero afirma que o gênero cinematográfico não pode ser apenas uma qualidade da narrativa, mas deve se configurar num lugar de encontro com o mundo, tornando-se:

o mecanismo a partir do qual se obtém reconhecimento - enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com o “mundo” – isto será verdadeiro, e muito mais verdadeiro ainda, com os gêneros cinematográficos. Neles, “as condições de leitura” serão tomadas e trabalhadas sistematicamente a partir do espaço da produção. Assim, um gênero será não só um registro temático, um repertório iconográfico, um código de ação e campo de verossimilhança, mas também um registro da *concorrência cinematográfica*, e mesmo uma oportunidade de especialização das casas produtoras (Martín-Barbero, 2003, pág. 211-12).

Portanto, acreditamos que o contexto sócio-histórico de emergência dos filmes sobre favela, as relações intertextuais propiciadas por esses filmes dentro da cultura e a iconografia

que tais narrativas acionaram (muito próxima do cotidiano) foram fatores que impulsionaram fortemente as práticas culturais e os proferimentos discursivos que localizaram o gênero favela como uma categoria culturalmente atravessada.

Partindo do pressuposto de que a cultura contemporânea é marcada por uma feição fortemente midiática, apostamos que esses amplos discursos sociais e as práticas culturais que entraram em interação e circulação atuaram na conformação e instauração do gênero favela no cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- FISKE, John. *Television Culture*. London; New York: Routledge, 1987.
- FRANÇA, Vera. A TV, a janela e a rua. In: FRANÇA, Vera (Org.). *Narrativas televisivas. Programas Populares na TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 13-45.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, A. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.
- HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 78, p. 112-129, jul./2007. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci Acesso em: 16/08/2009.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LEEDS, Elizabeth. Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira: ameaças à democratização em nível local. In: ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 3ª edição, 2003. p. 233-276.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, C. *Filmar o real*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2008.
- MITTELL, Jason. *Genre and Television*. New York: Routledge, 2004.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2ª edição, 2003.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- VANOYE, Frances; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 4ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2006.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.

ZALUAR, Alba. Crime, medo e política. In: ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 3ª edição, 2003. p. 209-232.

ZALUAR, Alba. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. In: *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 31-49, dez. 2007. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007. Acesso em 16/08/2009.

Original recebido em: 30/12/2012

Aceito para publicação em: 03/12/2012

Resumo sobre o autor

Fernanda Ribeiro Salvo é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)