



Discursos sobre a exclusão urbana no cinema brasileiro

Miriam de Souza Rossini

Resumo: A partir da análise de filmes de diferentes épocas, pretende-se compreender os discursos que vêm sendo construídos no cinema brasileiro sobre a marginalidade urbana. Busca-se, com isso, perceber os discursos que vêm sendo construídos sobre o espaço da favela, tanto de um ponto de vista estético quanto de abordagem do tema.

Palavras-chave: Cinema - Discurso - Exclusão

Abstract: The aim of this article is to analyze films made in different periods to understand the discourses that are being produced in the Brazilian cinema about the urban marginality. It is intended to perceive the discourses that are being constructed about the shanty town space, both in terms of aesthetics, and the approach to the issue.

Key words: Cinema - Discourse - Exclusion

Resumen: A partir del análisis de filmes de distintas épocas, se pretende comprender los discursos que vienen siendo construidos en el cine brasileño sobre la marginalidad urbana. Se busca, con eso, percibir los discursos que vienen siendo construidos sobre el espacio de la callampa, tanto desde un punto de vista estético como del abordaje del asunto.

Palabras claves: Cine - Discurso - Exclusión.

Miriam de Souza Rossini é professora de graduação e pós-graduação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Mestre em Cinema pela USP, e doutora em História pela UFRGS. *e-mail:* miriamsr@icaro.unisinos.br

¹ Fazem parte da equipe do projeto as bolsistas de Iniciação Científica: Patrícia Rutkovsky (Unibic) e Alessandra Rodrigues (BIC/Fapergs).

Questões conceituais e metodológicas

Este texto pretende propor uma leitura sobre os discursos produzidos no cinema brasileiro acerca do mundo da favela e da exclusão urbana a ela associada, a fim de se avaliar as representações que vêm sendo produzidas sobre este espaço social, tanto do ponto de vista estético quanto de abordagens do tema. Ele vincula-se ao meu projeto de pesquisa, *As construções discursivas sobre a identidade nacional no cinema brasileiro*,¹ que tem procurado levantar as principais temáticas abordadas no cinema nacional entre os anos 60 e 90, e assim compreender os eixos discursivos pelos quais vêm sendo representada a identidade nacional no cinema.

Inicialmente, é interessante destacar dois conceitos fundamentais para a abordagem que será feita: o de representação e o de identidade, enquanto mediadores da discussão sobre o discurso fílmico. Segundo Sandra Pesavento (2003),² representar é “estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (p.40). Por isso vai dizer a autora, a representação é um conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. (p. 40)

Pesavento, assim, deixa explícita a ação demandada pela produção de representações. Com isso podemos dizer que representações são discursos que podem ser traduzidos em palavras e em imagens, e que possuem uma “verdade simbólica” que implica trabalhar com a verossimilhança e não com a verdade aristotélica de correspondência do discurso com o real. Independente de conterem ou não uma verdade histórica, são estas “verdades simbólicas” que sancionam o modo de ser e de agir de uma dada sociedade. É com base nestas representações — que influenciam no concreto das sociedades — que os grupos irão escolher seus mitos, seus heróis, aqueles cujos conjuntos de qualidades servem para representar a nação como um todo. Sem nos deter na in-trincada luta simbólica que existe por trás destas construções (marcada, por exemplo, seja pela luta pelo poder ou pelos enfrentamentos entre classes sociais), pode-se dizer que as representações ajudam a demarcar a identidade coletiva do grupo, ao mesmo tempo em que influenciam na identidade individual. A construção identitária do ser individual encontra seu reforço, seu paralelo, na construção identitária do grupo social no qual ele está inserido. Há uma interação, embora não determinante, entre grupo e indivíduo.

Para Castells (2001),³ identidade é “o processo de constru-

² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

³ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Vol. 2, 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado”. (p.22) Ao conceito de identidade estão associadas as representações verbais e não-verbais através das quais nos damos a conhecer. Ou seja, a identidade de um grupo são os discursos que ele produz sobre si mesmo, mas também aquilo que ele mostra; é a sua história, são os seus mitos e heróis. Uma representação identitária é uma prática social, cultural, que agrega um grupo de pessoas em torno de uma visão semelhante de passado, de presente, de futuro, dando a este grupo um sentido de pertencimento. A identidade é a forma como o grupo define a si mesmo e a sua trajetória, social, cultural, histórica, marcando com isso sua diferença, sua alteridade em relação a outro grupo. É o momento em que o grupo aplaina suas diferenças internas, a fim de ressaltar seus traços em comum, a fim de demarcar seu espaço de ação, no campo das representações, diante do outro. Este processo pode se dar tanto num campo macro, quanto num campo micro (por exemplo, a identidade nacional e a identidade de um grupo específico).

⁴ HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis : Vozes, 2000.

Stuart Hall (SILVA, 2000)⁴ prefere falar em identidade como algo em constante mutação, pois, como ele explica, conforme as necessidades internas do grupo se transformam, o discurso em torno da identidade também sofre alterações, atualizações. Daí ele preferir falar em identificação e não em identidade. Este processo de suturação que articula o grupo, opera, segundo ele, por meio da *différance*, e por isso “envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a demarcação de fronteiras simbólicas, a produção de efeitos de fronteiras” (p.106).

Apesar das diferenças de abordagem, é comum aos autores o reconhecimento de que a identidade ou a identificação é um processo social, ratificado internamente pelo grupo e não imposto a ele por algum agente externo; também concordam com a produção de fronteiras entre aquilo que se inclui e aquilo que se exclui do discurso identitário. Mesmo que esta fronteira seja móvel, plástica, é ela que permite ao grupo reconhecer-se enquanto tal. Por outro lado, também é interessante ressaltar que enquanto se constrói, o grupo também constrói o outro, a fim de marcar o espaço da diferença, também citado por Hall. Identidade e alteridade são construções que, dependendo das necessidades e dos interesses, se aproximam e se distanciam no campo das representações discursivas.

Pensando em termos de cinema, a equipe de produção de um filme (incluindo-se aí diretor, roteirista e demais membros da equipe técnica e artística) está incluída na sociedade, e não olhando para ela de algum ponto além. No entanto, o discurso produzido parte de um determinado lugar de fala, que põe em andamento as implicações de

identidade e alteridade, tanto em nível macro quanto micro, que se discutia acima. Daí que se os discursos construídos por esta equipe estão perpassados pela visão de identidade cultural que sutura, como diz Hall, a sociedade como um todo, por outro lado eles falam a partir de um ponto de vista que é atravessado pelas idiossincrasias próprias de seu grupo (social, cultural, artístico, etc.). O olhar que perpassa o filme sobre a temática abordada neste texto será compreendido, portanto, como o olhar do outro sobre a favela, aqui identificado com o dos moradores fora do âmbito da favela.

De qualquer forma, concordando ou discordando, é no âmbito das representações socialmente construídas que vai se dar a mediação entre os discursos fílmicos e a identidade do grupo representado. Entender esta interação é importante na medida em que o cinema, arte-indústria, é portador de sonhos, vontades, medos do grupo, da época que ele representa, e também do olhar que o grupo transmite sobre si mesmo e sobre o outro. Assim é que, ao buscar um modo de representar um determinado tema, dialoga-se com todo um discurso que já vem sendo construído socialmente, ao longo do tempo, sobre ele; mesmo que se queira negar um determinado discurso ou atualizá-lo, é dele que se parte.

Ao longo da pesquisa, um aspecto que vem sendo percebido como recorrente em termos de temática nos filmes brasileiros é o da exclusão social, que se manifesta de diferentes maneiras (gênero, raça, condição social, etc.). Para este texto, fiz um recorte histórico-temático sobre filmes, lançados em vídeo, e que enfocam o ambiente de favelas, seja a partir de uma representação espacial ou cultural. Não se procurou, no entanto, esgotar todos os filmes que tratam desta temática, pois nem todos são encontráveis em locadoras. Outro ponto a se destacar é que em alguns dos filmes analisados, os personagens interagem mais, outros menos com o espaço fora da favela. Daí que a amostra é variável, pertencendo a diferentes gêneros narrativos e com estéticas igualmente variadas. Na análise, procurou-se privilegiar o aspecto temático e discursivo, mas também levando-se em conta a estética do filme e o momento da sua produção.

A favela no cinema: um panorama sobre o tema

Embora não seja um assunto novo, desde os anos 90, falar da favela se tornou recorrente no cinema nacional. A favela da qual se fala, no entanto, não é mais aquela das músicas de Noel Rosa ou de Cartola, ou mais recentemente de Bezerra da Silva, a favela romântica habitada por pessoas marginalizadas, humildes, que gostavam de samba e carnaval. A marca da favela agora é a da violência, que expulsa das representações cinematográficas os discursos românticos e idealistas,

próprios do modo como a classe média brasileira olhava para este espaço que é o da exclusão, mas também o do diferente; e próprio também do modo como a favela se olhava.

Nas últimas duas ou três décadas, o universo da favela, em especial as dos morros cariocas, penetrou nos meios de comunicação em função da guerra do tráfico de drogas, que tem atingido os moradores dos bairros de classe média da zona sul. Esta guerra urbana, extremamente violenta e cruel, passou a pautar o olhar sobre a favela, com isso sobrepondo-se aos “velhos” olhares que costumavam marcar estas reportagens, ou seja, o morro como espaço do samba e do carnaval, bem como da malandragem. A guerra do tráfico rompeu com aquela percepção tradicional, movimento este que se observa também nas representações cinematográficas. Conforme as drogas e os traficantes vão tomando conta dos morros em diversos pontos do País, vão desaparecendo no cinema as representações que privilegiavam a vida pobre, movida pelo trabalho assalariado e por contravenções que, comparadas com as atuais, eram muito mais amenas, como assalto ou jogo do bicho. Com isso rompem-se também as possibilidades de diálogos entre os habitantes das comunidades periféricas e das comunidades que habitam as regiões centrais das cidades, movimento perceptível nos filmes feitos após os anos 90.

Um exemplo deste rompimento é o documentário de João Moreira Salles, *Notícias de uma guerra particular*, 1997, que já evidenciava uma situação fora do controle social nos morros da cidade do Rio de Janeiro. Lá, nem o Estado, com sua polícia repressiva e corrupta, nem os moradores dos morros conseguem mais controlar o que acontece nas favelas. A violência é tal que instaurou um clima de guerra particular e continuada entre traficantes, e entre traficantes e policiais, que envolve também os moradores dos morros e dos arredores, sejam eles bandidos ou não. Esta visão catastrófica de Salles, porque sem saída, nos possibilita perceber o quão distante estamos dos primeiros discursos sobre a favela que surgiram no cinema brasileiro.

Para compreender as mudanças nestes discursos, foram analisados alguns filmes de ficção produzidos desde *Rio 40 graus*, 1955, de Nelson Pereira dos Santos, que em geral serve como marco na representação deste espaço social que é a favela. Antes de Nelson Pereira, porém, o primeiro diretor a levar a favela para as telas do cinema, segundo Luiz Felipe de Miranda (2000), foi o mineiro Humberto Mauro, com *Favela dos meus amores*, 1935, estrelado e produzido por Carmen Santos para a Brasil Vita Film. Infelizmente, do filme feito com a população da favela da Providência não restam cópias. No entanto, levando-se em conta o gosto estético de Mauro, é provável que ele tenha feito uso do realismo na representação da favela, como ele já

⁵ SOUZA, Carlos Roberto. Humberto Mauro. In: *Cinema Brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987, p. 105-132.

havia feito nas cenas iniciais de *Lábios sem beijos*, por exemplo, quando mostra a ação de um pequeno jornalista pobre, ou em *Argila*, quando representa os trabalhadores de uma olaria, numa pequena comunidade pobre. Segundo Carlos Roberto de Souza (1987),⁵ 60% de *Favela dos meus amores* foi filmado em locação, com atores da própria favela, algo que se repetirá em vários outros filmes brasileiros que abordaram o tema após os anos 50.

No entanto, o pioneirismo de Mauro ficou esquecido por várias décadas, até que seus filmes começassem a ser restaurados. Por isso, é no neorealismo italiano e nos ideários comunistas, defendidos por Nelson Pereira dos Santos na época, que vamos encontrar as influências dos filmes iniciais deste diretor e de vários outros cineastas entre meados dos anos 50 e 60, pertencentes ou não ao chamado movimento do cinema novo.

Rio 40 graus de Nelson, filmado na favela de Cabuçu e usando como atores moradores do próprio lugar, rompeu com um tipo de estética e de abordagem social que vinha imperando desde as chanchadas e os filmes da Vera Cruz, onde predominava ou a carnavalização ou o distanciamento sobre as questões sociais.⁶ A favela, que é introduzida nas seqüências iniciais, apresenta o outro lado do cartão postal do Rio de Janeiro, pois mostra um lado do Brasil que ficara oculto nos discursos desenvolvimentistas do período: o da pobreza, o da contravenção. A representação feita por Nelson opta por retratar, preferencialmente, a difícil vida das famílias que habitam o morro, dando ao espaço da malandragem e da contravenção um ar mais de romantismo do que de banditismo. Assim, o que se vê na tela é a mãe de família que precisa controlar as parcas economias da casa; a filha que sonha em sair da favela, casando-se; o marido que passa o dia jogando e bebendo com os amigos do morro, o malandro que vende os amendoins de um garoto para poder comprar o ingresso para assistir a uma partida de futebol no Maracanã. Há também as crianças que precisam trabalhar para auxiliar no sustento da casa, mas também para realizar o sonho de comprar uma bola de futebol nova. Estes pequenos trabalhadores, porém, não são marginais. Eles são antes de tudo crianças pobres, cujo sonho da infância foi abreviado pela dura realidade.

A favela é, assim, o lugar da pobreza, habitada por trabalhadores cujos salários não é suficiente para morar em outro lugar. É também o lugar da família, da amizade, onde os vizinhos apóiam uns aos outros em seus afazeres e sofrimentos. Um exemplo é o da velha lavadeira doente, cujo filho sai para vender amendoins na Zona Sul, enquanto uma vizinha leva comida para ela e também cuida das suas encomendas de roupas. Afinal, como diz a vizinha, se ela estivesse doente, a outra senhora faria o mesmo por ela. É o apoio mútuo que

⁶ Embora o diretor na época não conhecesse os filmes de Humberto Mauro, foi este que emprestou a câmera para a filmagem de *Rio 40°*.

permite àquele grupo de excluídos sobreviver.

Este filme de Nelson Pereira dos Santos despertou um grande interesse nos cineastas brasileiros, incentivando-os a buscar temas que falassem daquilo que se convencionou chamar de “o verdadeiro Brasil”, ou seja, o Brasil pobre e subdesenvolvido. Com este espírito, surgiram filmes como *Cinco vezes favela*, 1962, que agregava cinco visões de diretores iniciantes, ligados ao cinemanovismo, como Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. Numa visão mais romantizada do que a de Nelson, procuravam apreender algumas dificuldades e desejos do cotidiano dos moradores de favelas. Já Roberto Farias faz, no mesmo ano, *Assalto ao trem pagador*, em que um grupo de moradores de uma favela participa de um assalto ao trem. Se o gênero do filme pode ser classificado como policial, o modo de tratar o espaço da favela com certeza inspira-se em Nelson Pereira e no neorealismo. A favela é lugar de pobreza, de pessoas marginalizadas e que pelo sonho de uma vida melhor aceitam participar de um arriscado assalto. Fora Tião Medonho, que era um conhecido bandido carioca da época, os demais não são bandidos, mas pessoas que precisaram apelar para o crime como forma de sobreviver. Outra vez há aqui uma tentativa sociológica de explicar a saída para o crime como algo que se impõe àquele cotidiano de pobreza. No entanto, o crime não é aceito pelos demais moradores do lugar, nem mesmo pelos familiares daqueles que optam pela contravenção. Há toda uma defesa da honestidade. Um trabalhador pobre é mais respeitável (ou respeitado) do que um bandido. Dentro deste universo narrativo e representacional, mesmo o personagem de Tião Medonho ganha contornos atenuados. Ele não é apenas o terrível bandido das páginas policiais, mas também um pai de família amigo e amoroso, embora com duas famílias!

Esta visão que permeia estes três filmes citados também é perceptível em *Ladrões de cinema*, filme de Fernando Cony Campos, de 1977. Nesta história, um grupo de moradores de uma favela rouba o equipamento de filmagem de uma equipe americana, que estava filmando o carnaval carioca, e decide fazer um filme histórico. Embora o grupo viva de pequenos assaltos, eles não são bandidos perigosos. Ao contrário, são também pais de família e que se preocupam tanto com a decência quanto com a violência no morro. Um exemplo se nota enquanto eles estão escolhendo o assunto do filme que farão. Um quer fazer uma pornochanchada, ao que outro rebate: “falta de respeito aqui no morro? olha as crianças”. Um outro quer fazer um filme com muito tiroteio, e outro diz que isso é reforçar o estereótipo de que no morro só tem “ra-ta-ta-tá”, ou seja, tiroteio. Cony, portanto, também dialoga com aquela idéia de que o morro, apesar das contravenções, era um lugar de “gente de bem”, pobre, mas trabalhadora, e os malandros do

morro, com sua esperteza barata, no fundo eram pessoas de boa índole. Neste filme, até mesmo o policial é um sujeito simpático, que ajuda o grupo de “cineastas” a produzir o seu filme. Há uma relação de respeito que se estabelece quando o policial vê que os malandros, como ele os chama, estão trabalhando em algo honesto, embora o equipamento seja roubado. Observa-se também que há um envolvimento de toda a comunidade na realização do filme. A estética de *Ladrões de Cinema*, colorida e carnavalizada, resgatando muito da ingenuidade das antigas chanchadas da Atlântida, ajuda a acentuar o ar romântico e nostálgico da favela do Pavãozinho. No entanto, é nos passeios da câmera por entre os becos do morro que o olhar neorealista do filme se revela, e revela uma pobreza que a narrativa fílmica não abarca.

Assim, tanto os filmes de Nelson, quanto o de Farias e o de Cony possuem uma visão que, apesar da extrema pobreza, se pode chamar de positiva do morro. Do morro saem o samba, o carnaval, mas também saem os trabalhadores das fábricas, do comércio, as empregadas domésticas, os artistas. Talvez o filme de Cony apresente em alguns momentos imagens mais duras e reais da favela, mostrando as crianças do morro do Pavãozinho descalças andando pelas beiradas do morro e acompanhando as filmagens, as casas de uma miséria sem fim, com varais de roupas penduradas. Mas no plano da ficção narrativa, o olhar para os personagens é sempre idealizado: são todos bons ladrões. Fora estes pequenos ladrões, não há nenhuma citação ao tráfico de drogas que já havia se instalado nos morros cariocas nos anos 70, época abordada em *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles.

Favela no cinema: o olhar de hoje

Nos anos 80, embora a temática da exclusão social continue sendo focada com filmes como *Pixote*, 1980, de Hector Babenco, *A hora da estrela*, 1985, de Suzana Amaral, ou *Anjos do Arrabalde*, 1986, de Carlos Reichmbach, o tema da favela não chega a ser relevante. Assim, são os anos 90 que voltam a fazer filmes tendo a favela e seus moradores como protagonistas. Há poucos meses, quando lançava seu filme *Deus é brasileiro*, 2003, Carlos Diegues dizia, numa entrevista no programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo, que ele foi o responsável pela volta da favela ao cinema com seu filme *Orfeu*, de 1999. Atualização da obra de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, o filme de Diegues apresenta o conflito entre o músico da escola de samba e rei do morro, Orfeu, e o outro rei do morro, o traficante Lucinho. O texto do poeta já havia sido cinematografada no final dos anos 50, pelo francês Marcel Camus, com uma visão bastante romantizada do morro como espaço do exótico, até porque aqui o diretor representava o olhar de um outro que é estrangeiro. No filme de Camus, o morro era

um lugar idílico, apesar de pobre, onde as crianças soltavam pandorgas e brincavam com bichinhos de estimação. Um espaço multicor, onde reinava o samba e a amizade. Entre *Orfeu do Carnaval*, de Carné, e *Orfeu*, de Diegues, há uma separação não apenas temporal, mas também de desdobramento sócio-histórico. A rápida urbanização das cidades brasileiras, desde os anos 50 e 60, faz com que milhares de pessoas deixem o campo e migrem para as cidades, sendo que a maioria destes migrantes vai morar em subabitações, em geral construídas ao redor dos morros, que darão origem às atuais favelas. A falta de uma melhor possibilidade na vida faz com que muitos destes novos habitantes urbanos encontrem no crime o seu sustento financeiro. Desde os anos 70 que a favela deixou de ser o paraíso dos românticos malandros. No seu lugar, surgiram bandidos fortemente armados e treinados com táticas de guerrilha, frutos do despreparo do regime militar, que juntou na mesma cela bandidos comuns com guerrilheiros, treinados em técnicas de “expropriação” e seqüestros.

Assim, melhor aparelhados e treinados, a nova geração do morro trocou os assaltos pelo tráfico de drogas. O tráfico criou uma nova realidade para os habitantes do morro que, se antes discriminavam os bandidos, agora passam a endeusá-los ou a respeitá-los, pois eles são os novos donos do lugar. Além disso, trabalhar para traficante possibilita uma significativa melhoria financeira, o que atrai muitos dos moradores da favela.⁷ Esta alteração social dentro da favela passa a imperar, como já disse antes, nas reportagens que saem nos meios de comunicação. No cinema, o filme de Diegues está no limiar entre a velha percepção e a nova realidade do lugar, o que não é de se estranhar, pois o diretor também fez parte do já citado *Cinco vezes favela*. A diferença é que desta vez o diretor não vai filmar numa favela real, como era a praxe de outros cineastas brasileiros.

Assim, a favela produzida para o filme de Diegues está muito longe daquelas filmadas em locação nos anos 50 e 60. A casa de Orfeu é espaçosa, decorada com bom gosto e com vários equipamentos tecnológicos. O próprio Orfeu veste-se sempre muito bem, com roupas da moda. Sua namorada Mira usa roupas muito sensuais e requintadas, e os pais do sambista também vestem-se com muito bom gosto. Ou seja, tanto a casa quanto seus habitantes e freqüentadores são pessoas da classe média que, parece, moram ali por opção, ou por amor à escola de samba. Embora mais simples, a casa da tia de Eurídice também é uma casa confortável, e a tia da moça também se veste muito bem. Ou seja, não há ali nada que possa lembrar a miséria que normalmente se associa à favela e aos seus moradores. Talvez, apenas o exterior das casas nos faça lembrar que estamos numa favela, já que os personagens estão sempre para cima e para baixo pelas ruelas do morro.

⁷ O documentário de João Moreira Salles mostra bastante bem esta realidade.

Como marca distintiva destes novos tempos, na nova versão do texto de Vinícius de Moraes há o traficante, que acidentalmente mata Eurídice. O rapaz, embora seja o líder do tráfico e como tal bastante temido pela crueldade com que faz cumprir sua lei no lugar, demonstra ter, em alguns momentos, uma alma boa, mas que se perverteu pelas circunstâncias da vida. De certa forma pode-se perceber nele resquício dos velhos bons bandidos que compunham a antiga malandragem carioca.

Lucinho, no seu papel de guardião dos moradores do lugar, supre-os em suas necessidades diárias, dando dinheiro para comprar remédios ou mesmo papel higiênico. Também é o justiceiro a quem um pai recorre quando descobre que sua filha, uma criança, estava fazendo sexo com um homem muito mais velho, o que é interpretado pelo grupo como um estupro. A pena é virar tocha humana, e morrer incendiado, ou ser super-homem, pulando do barranco. Lucinho impõe sua lei; Orfeu impõe sua música, mas ambos morrem. Lucinho é rapidamente substituído por outro novo líder do tráfico; para Orfeu, o filme de Diegues não aponta um substituto para o personagem. Vê-se apenas a desolação do grupo com a morte daquele “sangue bom”. Este final se contrapõe ao final do filme de Camus, pois lá, com a morte de Orfeu, um novo Orfeu surgia, já que um menino do morro ficava com o violão do sambista morto, assumindo o lugar daquele. Ou seja, em 1959 se apontava para uma possibilidade de saída ou de superação do drama. Em 1999, a realidade extra-tela parece se sobrepor ao drama da ficção fílmica.

Esta visão sem saídas para os moradores da periferia também é abordada no filme de Fernando Meirelles, *Cidade de Deus*. Se a cena inicial, da galinha fugindo aos seus perseguidores, é uma alegoria sobre o personagem principal da trama, o Buscapé, e suas tentativas de viver longe do envolvimento com o tráfico de drogas, o filme como um todo é uma representação da impossibilidade de os moradores da favela, atualmente, viverem sem se envolver com o tráfico e suas consequências. Não é apenas uma questão de se acostumar com as consequências das guerras entre traficantes e das batidas policiais, como propõe a mãe de Orfeu no filme de Diegues. É uma questão de que o tráfico tomou conta de cada espaço, de cada coração e mente daquela comunidade. Se o tráfico é a oportunidade de melhorar financeiramente de vida, os traficantes são os grandes protetores dos moradores destas comunidades, e por esta sua função social eles são respeitados pelo grupo.

Alguns personagens criminosos do filme de Meirelles são inclusive vistos como bons sujeitos, a exemplo dos malandros simpáticos de outrora. Assim, Bené é considerado o traficante mais “responsa” do morro, e o outro traficante, Cenoura, também é descrito como

“gente fina”. Ambos matam, traficam, assaltam, mas agem dentro de um limite que é considerável aceitável dentro do código de honra dos próprios bandidos e dos moradores da comunidade. Mesmo alguém cruel como Zé Pequeno, que tem sede de matar, é considerado uma pessoa importante no lugar, pois ele torna a favela um espaço seguro para os seus habitantes, impedindo que crimes sejam cometidos dentro da sua área. Assim, ao mesmo tempo em que vivem fora da lei, segundo os códigos daqueles que vivem fora da favela, os traficantes são a própria lei dentro da comunidade, pois o mundo de “fora” não chega no mundo de “dentro”. Daí o rompimento do diálogo de que se falava no início.

Este tipo de atitude está presente também no documentário *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*, 2000, de Paulo Caldas e Marcelo Luna. A comunidade de periferia de Camaragibe, no Recife, chega a fazer um abaixo assinado, pedindo para o delegado soltar um traficante preso, Helinho, pois embora ele seja um assassino (matou mais de sessenta pessoas), para aquele grupo ele é um justiceiro. Na carta, os moradores alegam que apesar dos crimes cometidos, o rapaz tem boa índole e faz com que reine a tranquilidade junto aos moradores da favela. Esta inversão é compreensível na medida em que a polícia não protege aquelas pessoas pobres, ao contrário, a polícia as reprime. Um discurso comum tanto nos documentários *Rap do Pequeno Príncipe* e *Notícias de uma Guerra particular*, quanto nos filmes de ficção, *Orfeu* e *Cidade de Deus* é que a polícia é o único braço do Estado que sobe o morro, e sempre numa ação de ataque, nunca de proteção.

No entanto, mais do que esta aceitação interna dos traficantes como protetores do lugar, chama atenção o fato de que no filme de Fernando Meireles não há mais a representação da família. O morro parece habitado apenas por traficantes, em constante guerra. Apenas na parte do filme referente aos anos 60 é possível ver algumas famílias e trabalhadores, que são justamente as que dão origem à Cidade de Deus. Já na representação referente aos anos 70, tanto a família quanto os trabalhadores somem da tela. Com pessoas sozinhas, abandonadas pelo Estado e entregue nas mãos de traficantes é de admirar que um ou outro consiga resistir às tentações do “lado negro da força”. Tentar sair daquele espaço também aparece como algo impossível. O traficante Bené, que desejava ir morar num sítio com sua namorada cocota Angélica, morre um pouco antes de concretizar seu sonho; igual destino já havia tido Cabeleira, que pretendia realizar o mesmo sonho de Bené, morar num sítio junto com sua namorada Isabel. Buscapé é, assim, um herói, além de ter conseguido sobreviver e longe do tráfico, conseguiu fora do morro um emprego que não é subemprego, outra das marcas presentes nos discursos produzidos sobre os moradores da periferia.

Quanto à estética, *Orfeu* e *Cidade de Deus* também revelam o distanciamento com a influência neorealista que produziu os filmes anteriores. Câmeras movimentadas, vários cortes que dão um ritmo acelerado à ação, produção requintada e colorida nos colocam diante de filmes que foram feitos para serem objetos de consumo e não veículos de reflexão sobre um dado tema. Mais do que mostrar as condições de vida de habitantes da favela, estes filmes estão preocupados em contar uma história; eles são espetáculo, visual e sonoro. Daí esquematizarem o universo diegético entre bons e maus.

Se a situação dos morros cariocas, porém, é mostrada nos filmes como insolúvel, e a vida daqueles moradores é extremamente fragmentada, já que os núcleos familiares e de amizade parecem ter sido desfeitos, um outro filme brasileiro, abordando a história de personagens de uma favela de Belo Horizonte possui tratamento totalmente diferente. *Uma onda no ar*, 2002, de Helvécio Ratton, conta a história de Jonas e do seu sonho de montar uma rádio na favela, a fim de colocar no ar a verdadeira voz do Brasil. Ao contrário dos personagens de *Cidade de Deus*, os personagens do filme de Ratton possuem família, e há muitos trabalhadores que preferem o pouco dinheiro que ganham em seus subempregos do que o dinheiro farto obtido com o tráfico. Embora o jovem traficante não seja excluído do seu grupo de amigos “sangue bom”, a sua atitude não é aprovada por ninguém.

O crime existe no morro, a polícia sobe e não respeita ninguém, mas aquelas pessoas não vivem sem alternativas. O tráfico e os traficantes não aparecem como a única saída daqueles moradores da periferia mineira. O sonho de construir a rádio expressa esta alternativa, e o que é mais interessante: a Rádio Favela desenvolve uma atividade comunitária importante que ajuda a suprir as necessidades básicas do grupo (como por exemplo, conseguir atendimento dentário gratuito para um morador) e ao mesmo tempo proporcionar um contato social positivo entre os membros da comunidade, através de apresentações artísticas de rua e festas comunitárias. É ela, também, que acaba fazendo a ligação entre os moradores da favela e os demais habitantes da cidade, que captam o sinal da rádio e a apreciam.

Outro ponto que se observa em *Uma onda no ar* é que ao retratar o cotidiano da favela, o diretor não mostra aquelas pessoas como divididas entre o bom e o mau, ou dominadas pelo mau. Não há apenas bandidos, mas uma diversidade de pessoas que convivem entre si e que vivenciam também o espaço fora da favela. A comunidade não está tão presa intramuros como no filme de Meireles. Por outro lado, assim como em *Cidade de Deus*, a escola, mesmo com suas precariedades, é vista como a porta de saída do submundo e da marginalidade. Quem estuda consegue uma oportunidade melhor na vida.

Assim, no filme de Ratton a favela é um espaço ainda do novo, do exótico e do diferente; um espaço romântico, mas também de atuação social e de afirmação identitária, já que uma rádio de importante ação comunitária consegue ser mantida e defendida pelos seus moradores. São aqueles trabalhadores pobres que auxiliam financeiramente quando a polícia federal quebra todo o equipamento do grupo, afinal para eles a rádio é a expressão maior da sua voz, da sua identidade. Uma identidade que não é marcada apenas pela violência e exclusão, mas também pelo sonho e pela força de vontade em se manter longe daquela violência.

Mais do que nos outros filmes analisados, o de Ratton mostra que a maior violência não é a interna, como aquela explorada por *Cidade de Deus*, mas externa. É o olhar do outro que transforma o morador das periferias brasileiras num eterno excluído. Pobre, negro, marginal e sem saída este parece ser o retrato daquelas comunidades que em geral é explorado nos filmes. Um olhar que acaba reforçando o senso comum. Numa entrevista à *Revista Aplauso*, a professora Neli Ferrasa, que atua numa escola da periferia de Porto Alegre, expressa muito bem este tipo de atitude ao se referir aos jovens artistas que surgem no bairro: “nossos talentos sofrem discriminação pelo fato de serem moradores da periferia e, ainda por cima, negros. Muitas vezes, os convidam para apresentações apenas por pena”.⁸

Este olhar e esta atitude, de que a professora e os demais jovens artistas do movimento hip hop gaúcho falam, é também o que se vê nos filmes. Por isso, um personagem como Jonas, de *Uma onda no ar*, apresenta-se como algo novo e pluralista neste universo de olhares congelados e quase sempre iguais. É uma possibilidade de se tensionar os discursos identitários que vêm sendo formulados, ao longo dos anos, sobre os moradores de favelas no Brasil.

Outra bibliografia

- BAZCKO, B. A imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 5, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- CINEMA Brasileiro Anos 90: 9 questões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra : EMBRAFILME, 1980.
- MIRANDA, L. F. Verbete sobre Humberto Mauro. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Dicionário do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 3ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- RAMOS, F. & MIRANDA, L. F. (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- ROSSINI, M. de S. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. In: *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, Famecos/PUC, n.7, 2001, p.17-23.
- SALEM, H. *Nelson P. dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)