

Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro

*Miriam de Souza Rossini**

A PROPOSTA DESTE texto é compreender o modo pelo qual é representado no cinema brasileiro o mundo da favela e a marginalidade urbana a ela associada, para com isso se entender os discursos que vêm sendo construídos sobre este espaço, tanto do ponto de vista estético quanto de abordagem do 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 cariocas 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 nos possibilita perceber o quão distante estamos dos primeiros olhares 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, o primeiro diretor a levar a favela para as telas do cinema, segundo 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 de Mauro, tão contestado por Adhemar Gonzaga, é provável que ele tenha feito uso do realismo na representação da favela, como ele já 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 Souza (1987), 60% de *Favela dos meus amores* foi filmado em locação, com atores da própria favela, algo que se repetirá em vários outros filmes bra-

anos 50 e 60, pertencentes ou não ao chamado movimento do cinema novo. *Rio 40 graus*, de Nelson, rompeu com um tipo de estética e de abordagem social que vinha imperando desde às chanchadas e os filmes da Vera Cruz. A favela, que é introduzida nas seqüências iniciais, apresenta o outro lado do cartão postal do Rio de Janeiro, pois mostra pela primeira vez um lado do Brasil que sempre ficou oculto: o da pobreza, o da contravenção. A representação feita por Nelson opta por mostrar, 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, habitado por trabalhadores cujos salários não são suficientes para morar em outro lugar. É também o lugar da família, da



sileiros que abordaram o tema.

A influência de Mauro e também do neorealismo italiano marcaram os filmes iniciais de Nelson Pereira dos Santos e de vários outros cineastas entre meados dos

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 doces 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 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 da 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 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. 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.

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 pais de família 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-tatá”, 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.

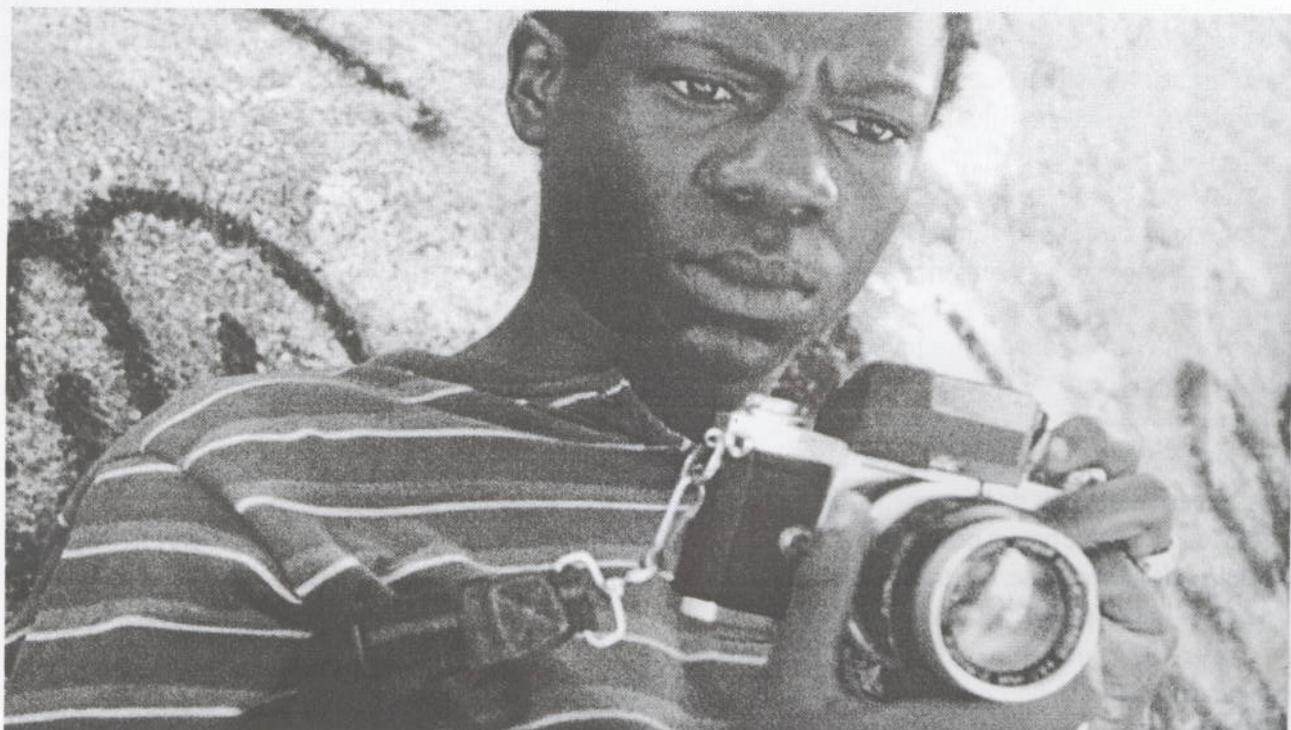
Assim, tanto os filmes de Nelson, quanto o de Farias e o de Cony possuem uma visão positiva do morro. Do morro saem o samba, o carnaval, mas também saem os trabalhadores das fábricas, do comércio, as empregadas domésticas, os artistas. Talvez o filme de Cony apresente em alguns momentos imagens mais duras e reais da favela, mostrando as crianças do morro do Pavãozinho descalças andando pelas beiradas do morro, 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 no morro nos anos 70, época abordada em *Cidade de Deus*, 2002, de Fernando Meirelles.

Nos anos 80, embora a temática da exclusão social continue sendo focada com filmes como *Pixote*, 1980, de Hector Babenco, ou *A hora da estrela*, 1985, de Suzana Amaral, o tema da favela não chega a ser tratado, talvez apenas de uma forma tangencial em *Anjos do Arrabalde*, 1986, de Carlos Reichbach. 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*, 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. No filme de Camus, o morro era um lugar idílico, apesar de pobre, onde as crianças soltavam pandorgas e brincavam com bichinhos e estimação. Um espaço multicolor, 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,

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. 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



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. 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 favela de Diegues, por exemplo, está muito longe daquela dos filmes dos 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

que faz cumprir sua lei no lugar, demonstra ter, em alguns momentos, uma alma boa, mas que se perverteu pelas circunstâncias da vida, talvez 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 conseqüências. Não é apenas uma questão de se acostumar com as conseqüências 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 ale-

gam que apesar dos crimes cometidos, o rapaz tem boa índole e faz com que reine a tranqüilidade 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 sobre 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 Meirelles 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 a 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 dos moradores da periferia.

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 alter-

nativas. 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.

Outro ponto que se observa em *Uma onda no ar* é que ao retratar o cotidiano da favela, o diretor mostra que existem os dois lados: o bom e o mau; o positivo e o negativo. Não há apenas bandidos, mas uma diversidade de pessoas que convivem com o lado de lá da favela. A comunidade não está presa intramuros. 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 Rattón a favela é um espaço ainda do novo, do exótico e do diferente; um espaço romântico, já que uma rádio de importante ação comunitária consegue ser mantida e defendida pelos moradores da favela. 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 Rattón 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 (citada por Cassol, 2003), 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”.

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 apresenta-se como algo novo e

pluralista neste universo de olhares congelados e sempre iguais.

Notas

* Profa. Dra. da Unisinos.

Referências

- BAZCKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- CASSOL, Daniel. Eles não querem mais esmola. **Aplauso**, Cultura em Revista, Porto Alegre, ano 5, n.48, 2003, p. 37.
- CINEMA Brasileiro Anos 90: 9 questões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: EMBRAFILME, 1980.
- HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- MIRANDA, Luiz Felipe. verbete sobre Humberto Mauro. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Dicionário do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 3ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O que mostramos de nós? A América Latina nas telas. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, FAMECOS/PUC, n.7, 2001, p.17-23.
- SOUZA, Carlos Roberto. **Humberto Mauro**. In: **Cinema Brasileiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987, p. 105-132.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).