



## ***Favela-Movies e Favela-Series: Novas Representações na Produção Audiovisual Brasileira***<sup>1</sup>

Lúcia Loner COUTINHO<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

### **RESUMO**

Neste trabalho versaremos sobre a volta do cenário das favelas e periferias urbanas no cinema brasileiro, especialmente a partir da primeira década do século XXI, com a consequente transposição desta temática e estética para a televisão na forma de seriados. Veremos algumas questões sobre o envolvimento televisão/cinema e a relação destes filmes e séries com novas representações e formações de identidade para populações de baixa renda. Para tanto, utilizaremos autores como Bentes e sua crítica da “cosmética da fome”, Hamburger e Oricchio situando o cinema nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** *favela-movies*; séries brasileiras; identidade; representações.

Na última década o cinema nacional redescobriu um antigo caminho para mostrar o sofrimento do povo brasileiro: a representação das favelas e periferias voltou a pauta do dia na produção brasileira, e com novas facetas, a estes filmes foi dado o apelido de *Favela-Movies*. Partindo destas películas que retratam as periferias urbanas e seu cotidiano, a televisão, mais especificamente a Rede Globo de Televisão, incorporou este tema a produções de sua programação que chamaremos de *Favela-Séries*.

Neste artigo vamos percorrer brevemente a favela como cenário para nossa produção cinematográfica, e abordar questões que tem se destacado a partir do cinema brasileiro pós-retomada<sup>3</sup>, como a migração do mesmo para a televisão e a representação de aspectos da pobreza na mídia, ponto que tem sido bastante discutido entre críticos e acadêmicos, como Bentes (2007a, 2007b) e Hamburger (2007) .

A seguir tomaremos como exemplo primeiramente o filme *Cidade de Deus*, por compreender que esta película provocou uma mudança na face do cinema nacional, conforme coloca Oricchio (2003), e lança novamente luz sobre a posição das periferias no cinema. Nos concentraremos, então, nas películas e séries televisivas, as quais elas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do PPGCom da Famescos-PUCRS, email: [lucialoner@gmail.com](mailto:lucialoner@gmail.com)

<sup>3</sup> Retomada é o termo utilizado para denominar a produção cinematográfica nacional que recomeçou em meados dos anos 90, após a grave crise que no início desta mesma década terminou pela extinção da Embrafilme.



deram origens, que transportaram a temática das favelas para a televisão, estabelecendo desta forma representações mais plurais da população favelada e também dos negros.

### 1. A Favela na Tela do Cinema

A abordagem da miséria não é nova ao cinema brasileiro, em 1935 o cineasta mineiro Humberto Mauro levou as telas *Favela dos meus amores*. Nas décadas de 50 e 60 as favelas já faziam parte dos cenários habituais dos cineastas do país. Filmes como *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por cinco diretores iniciantes, e *Orfeu do Carnaval* (1959) de Marcel Camus. Nas décadas de 70 e 80, as periferias urbanas foram postas de lado nas produções nacionais. É importante lembrar também que a produção fílmica brasileira sofreu progressiva diminuição na penúltima década do século XX, culminando no fechamento da Embrafilme. A partir da metade dos anos 90 o país voltou lentamente a ter uma produção cinematográfica relevante.

A obra *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, ganharia outra adaptação em 1999, com Cacá Diegues na direção. Ao confrontar o Orfeu de Camus ou de Diegues as mudanças sociais nos 40 anos de intensa urbanização e inchaço das periferias ficam a mostra. A favela deixa de ser idealizada romanticamente, a situação da violência urbana nas zonas desprivilegiadas toma espaço. Segundo Oricchio (2003, p.151) até então a representação das favelas no cinema encaixavam-se em uma divisão:

Então, de um lado há a representação idílica dos morros. Lugar onde se é irresponsavelmente feliz, onde se ama e se samba pouco importando que as pessoas estejam doentes ou morrendo de fome. O antecessor de Cacá, o *Orfeu* de Marcel Camus, é o mais significativo emblema desse tipo de atitude (...).

De outro, há a representação que a esquerda tradicional faz do morro, imerso em profunda ignorância, ocupando-se em tarefas menores, em lugar de, disciplinadamente, revoltar-se e organizar-se e fazer a revolução.

Com sua nova versão de *Orfeu*, Cacá Diegues tentou juntar as duas pontas dessa contradição e fazê-la interagir em equilíbrio instável, que é o que ocorre no país concreto. (ORICCHIO, 2003, p.151)

Também em 1999 o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles abordaria o cenário da favela. Em *Notícias* a realidade da violência promovida pelo confronto entre o tráfico de drogas e a polícia nos morros cariocas, é escancarada sob os pontos de vista dos criminosos, dos policiais e da população. As sequelas sociais do subdesenvolvimento, concentração de renda, junto à urbanização acelerada e a falta de políticas públicas, principiavam seus efeitos também na representação da periferia pelo cinema.



Desta forma, se a marca da representação da favela nos filmes até a década de 60 era o romantismo idealista, vendo a favela como um lugar de pessoas humildes e trabalhadoras, espaço da pobreza, mas também da amizade e da família, a marca da favela no final dos anos 90 e na primeira década do século XXI será a violência (ROSSINI, 2003).

Assim formava-se então o cenário para o filme que podemos considerar, de certa forma, como a epítome deste gênero. *Cidade de Deus* (2002) foi baseado no romance homônimo de Paulo Lins, que cresceu na favela de Cidade de Deus testemunhando a ascensão do crime organizado no lugar. Dirigido por Fernando Meirelles e produzido pela O2 Filmes em parceria com a Globo Filmes, *Cidade de Deus* teve um orçamento de US\$ 3.3 milhões<sup>4</sup> e levou 3.2 milhões de espectadores às salas de cinema no Brasil, até então o maior sucesso de público da retomada. No filme a saga do avanço do crime no bairro, é retratada ainda com certo romantismo em seu início, nos anos 60. Com o tempo, no desenrolar da história (nos fim dos anos 70 e começo dos 80) o romantismo dá lugar a crueldade do mundo do crime.

Exatamente esta crueldade, que no filme mostra ser quase inerente a favela, misturada à espetacularização da violência, foram os traços mais criticados da produção. Para Bentes (2007b), o filme é de fato, um marco, interessante e bem construído, porém problemático em sua narrativa. A pesquisadora, no entanto, destaca a violência contínua, massacrante e estetizada que perdura por todo o longa. O banho de sangue transforma a favela de Meirelles em um inferno do crime, a película transforma esta violência e a pobreza em um espetáculo de consumo. A “cosmética da fome”<sup>5</sup> portanto, seria para Bentes (2007b) uma forma vazia e estilizada de consumo das imagens da pobreza e da violência. A autora promove o debate sobre a forma que a miséria está sendo representada na mídia:

*Cidade de Deus* é um filme-sintoma da reiteração de um prognóstico social sinistro: o espetáculo consumível dos pobres se matando entre si. É claro que os discursos “descritivos” sobre a pobreza (no cinema, TV, vídeo) podem funcionar tanto como reforço dos estereótipos quanto abertura para uma discussão mais ampla e complexa, em que a pobreza não seja vista somente como “risco” e “ameaça” social em si. (BENTES, 2007a, p.252)

---

<sup>4</sup> Dados e números sobre a produção retirados do website: <http://cidadededeus.globo.com/>

<sup>5</sup> Em entrevista ao portal Brasil de Fato, Bentes coloca que esta expressão é uma paródia da expressão de Glauber Rocha “estética da fome” em que o cineasta pregava pela criação de imagens menos estereotipadas da pobreza. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>



Outra crítica comum ao filme é a descontextualização da favela frente ao mundo exterior. São poucas as referências do enredo ao resto da sociedade, o bairro-favela no filme é estanque e quase auto-controlado, uma ilha de violência. Esta brutalidade não aparece na película como tendo relação com a realidade sócio-econômica nacional, ou seja, ao contrário dos filmes-favela dos anos 60 não existe discurso político explicativo para a condição que é apresentada (BENTES, 2007a). Podemos ver, no entanto, que embora poucas, existem alusões à influências externas a comunidade favelada, um exemplo são os policiais que se apresentam ao traficante Zé Pequeno para cobrar dívidas que o bandido tem com eles, mais precisamente dívidas quanto ao tráfico de armamento pesado. Dessa forma, a polícia aparece no filme com a única função de convivência. O argumento de que a polícia, braço armado do governo, é a única força do Estado que entra na favela é compartilhado com outros filmes que abordam o mundo das favelas e periferias, como nos já citados *Notícias de uma Guerra Particular* e *Orfeu* (ROSSINI, 2003).

Alheio às críticas, *Cidade de Deus* foi um sucesso entre o público, conforme mencionado anteriormente; grande parte desta repercussão positiva tem origem na imagem e na linguagem que a direção compõe, com clara relação com a publicidade e com o videoclipe (ORICCHIO, 2003; BENTES, 2007a). O filme mostra um ritmo vibrante, com a câmera em constante movimento e cortes rápidos. A circularidade do enredo envolve a narração e deixa claro um ponto: não há saída no crime. Para o morador da favela o envolvimento na criminalidade não abre portas a uma vida melhor, leva somente à cadeia ou, como a maioria dos criminosos no filme, à morte. Em *Cidade de Deus* tanto o criminoso cruel (Zé Pequeno), quanto o bom malandro (Bené), ou o bandido querido pela comunidade (Mané Galinha), três dos personagens de maior importância na trama, tem o mesmo fim. Mostrando que não há honra entre criminosos, os três são mortos por membros de seus grupos. O abandono ao crime e o amor como redenção também não representam uma saída, tanto Bené quanto Cabeleira, irmãos na trama, morrem às vésperas de abandonarem a favela e a vida criminosa com suas namoradas. Um irmão segue os passos do outro e ambos têm a mesma morte.

Em mais um exemplo da circularidade da história, a morte – ainda que seja o final previsível daqueles que se envolvem no crime – tanto de um dos chefes do tráfico quanto das crianças-soldados que compõe a infantaria das facções, não é solução para nada. Aquele que morre é imediatamente substituído, seja por outro combatente anônimo, seja pelo próximo dono do tráfico na favela. O ciclo de violência continuará



de uma maneira ou outra, fica claro ao final da película quando os meninos da chamada “caixa-baixa” discutem como tomarão o controle do tráfico na comunidade após assassinares seu antigo líder Zé Pequeno. Imitando a ação do próprio Zé Pequeno que, ainda criança, exterminava a competição e os inimigos para tomar o controle do crime no bairro.

Não é correto dizer, entretanto, que o filme não mostra nenhuma opção para a população favelada além do crime. O personagem Buscapé, narrador e testemunha dos acontecimentos na favela, pode ser considerado um representante do restante da comunidade. Apesar da convivência lado a lado com a ilegalidade, e até de tentativas frustradas de assaltos, Buscapé é o símbolo de que, mais do que uma condenação social, a criminalidade é uma escolha. Assim como Bené, Buscapé também tinha um irmão na quadrilha de ladrões retratada no começo da trama, mas ao contrário do primeiro e de seu comparsa Zé Pequeno, Buscapé busca um emprego honesto. No fim Buscapé é recompensado por sua escolha, conseguindo o emprego que deseja e assumindo o papel de sobrevivente, entre seus contemporâneos. Ao final, a escolha pela vida honesta é mais uma vez confrontada com aqueles que escolheram o caminho do crime, Buscapé e um amigo passam pelos garotos da “caixa-baixa” planejando seu próximo passo e a trilha-sonora sobe ao som de uma canção de Tim Maia com o sugestivo nome de *O Caminho do Bem*.

O que queremos por em discussão, então, é a qualidade de *Cidade de Deus* como um divisor de águas no cinema brasileiro, divisão esta que se dá por conta de alguns traços, conforme colocaremos a seguir. Para Oricchio (2003) a primeira característica se dá com o fechamento de um ciclo, para o autor o filme fecha a fase conhecida como cinema da retomada. *Cidade de Deus* consegue ser o ponto de inflexão, emblema da tendência que se tornou mais forte a partir de seu sucesso. Também foi um paradigma que mostrou que as mazelas sociais do país são um tema que atrai profundamente o público brasileiro. A comprovação é o lançamento de muitos filmes de mesma temática, e com uma estética semelhante em seu rastro.

Outra herança de extrema importância que a película deixou foi a estreita relação que o cinema nacional teria, a partir daí, com a televisão. Se a linguagem de *Cidade de Deus* tem um diálogo forte com gêneros televisivos, como o videoclipe e a publicidade, esta linguagem, assim como a estética e a temática da narrativa da película irá se trasladar para a televisão no formato de seriados.



## 2. Do Cinema Para a Televisão

Durante a preparação para as filmagens de *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles e Kátia Lund dirigiram o curta-metragem *Palace II* apresentado em dezembro de 2001 na série *Brava Gente* da Rede Globo. O curta foi filmado em película e foi também baseado no livro de Paulo Lins, com atores do elenco<sup>6</sup> de *Cidade de Deus* encenando uma aventura de dois garotos moradores de uma favela carioca. Em outubro de 2002, com o sucesso do longa-metragem de Meirelles, *Palace II* foi transformado em episódio piloto para a produção de uma série, *Cidade dos Homens*, novamente com a parceria entre a O2 Filmes e a Rede Globo. Apresentando linguagem semelhante à *Cidade de Deus*, a série mostrava a amizade de dois adolescentes, negros e pobres. O cotidiano entre a grande criminalidade e as dificuldades de se tornarem cidadãos era o pano de fundo para os dois amigos. Apesar da temática da violência do tráfico de drogas ganhar espaço nos episódios pela proximidade do crime na vida das comunidades faveladas, esta não é a trama principal do seriado. Se *Cidade de Deus* mostra, principalmente aqueles que foram para o tráfico, em *Cidade dos Homens* a interação da comunidade com o tráfico é representada também, mas o foco é na vida dos rapazes que vivem fora do ciclo das drogas. Podemos colocar que Acerola e Laranjinha representam os meninos desprivilegiados das zonas urbanas mais pobres do país, que estudam, trabalham, se divertem e passam por problemas comuns. A série teve quatro temporadas (de 2002 a 2005) com 19 episódios, culminando em 2007 com o lançamento de um filme para o cinema dirigido por Paulo Morelli, em produção da O2 Filmes e co-produção da Globo Filmes e Fox Films. Embora *Cidade dos Homens* não seja uma adaptação direta de *Cidade de Deus*, o segundo serviu como clara inspiração, e não fosse a aceitação da película, o seriado provavelmente não teria sido continuado após o curta *Palace II*.

Desta forma foi firmada, mais do que uma parceria, uma relação de compartilhamento entre o cinema brasileiro e a televisão. Uma conexão entre o cinema e um conglomerado de comunicação e rede de emissoras em específico, a Globo. A Globo Filmes tem sido uma das principais promotoras do cinema brasileiro, é a responsável por uma significativa fatia dos filmes de maior bilheteria da pós-retomada. Seu relacionamento ocorre principalmente na forma de divulgação, a emissora garante

---

<sup>6</sup> O elenco de *Cidade de Deus* foi formado quase integralmente por garotos oriundos de comunidades carentes, recrutados através do grupo Nós do Cinema formado pela produção do longa. No elenco principal apenas Matheus Nachtergaele (Cenoura) e o músico Seu Jorge (Mané Galinha) eram artistas conhecidos do grande público. Darlan Cunha e Douglas Silva que interpretaram os papéis principais em *Palace II* e *Cidade dos Homens*, interpretaram em *Cidade de Deus* os personagens Filé com Fritas e Dadinho, respectivamente.



mídia e promoção televisiva nacional, ponto que tem servido como alavanca para o cinema brasileiro em frente ao poderoso marketing hollywoodiano (BUTCHER, 2005). Esta relação entre as mídias formou duas vias, com a saída de produtos criados para a televisão com sua linguagem típica, para o cinema (exemplos como *Os Normais* de 2003 e *A Grande Família*, 2007), mas também com a ida de produtos com linguagem visual de cinema para a televisão. Após *Cidade de Deus* e seu sucedâneo televisivo, *Cidade dos Homens* a transmissão de histórias do cinema para a televisão ficaria muito mais franca, com adaptações diretas de um meio para o outro.

Em 2003, *Carandiru* de Hector Babenco adaptou para o cinema o livro *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella, mostrando uma mistura de drama, comédia e violência nas histórias dos detentos dentro e fora do presídio. O filme foi também uma forma de expiação de pecados da sociedade brasileira abrindo feridas dormentes sobre o massacre dos presos no início da década de 90. A periferia de São Paulo e diversos ambientes da marginalidade urbana na cidade são elementos de destaque no filme.

Conseguindo atrair um público ainda maior do que *Cidade de Deus*, *Carandiru* garantiu a produção de uma série na Rede Globo, chamada *Carandiru - outras histórias* (10 episódios, exibidos em 2005) que expande a idéia do filme original, concentrando sua ação nas vidas dos criminosos. Tanto o filme quanto a série contaram com um elenco de nomes consagrados no cinema e televisão nacional, e, embora boa parte dos atores sejam afro-brasileiros, a negritude é mais diluída no cenário do presídio ficcional.

Após estas experiências positivas na representação da vida na periferia, a Rede Globo seguiu a idéia de investir em programas televisivos inspirados nas histórias do cinema, produzindo em, parceria com a O2 Filmes, uma série focada na vida de mulheres negras da periferia, *Antônia*, que estreou em 2006. O seriado é uma continuação do filme homônimo, dirigido por Tata do Amaral, em co-produção com Coração da Selva, O2 Filmes, Tangerina Empreendimentos e Globo Filmes. Em *Antônia* o cenário foi a comunidade paulistana da Brasilândia e o enredo compreende questões importantes aos moradores de comunidades desprivilegiadas e em especial para as mulheres negras, como preconceito, machismo e as dificuldades impostas pela precariedade dos serviços públicos básicos. Foi também introduzido um tema de especial importância para a compreensão da cultura negra moderna, o *rap* e o movimento *hip hop* (SANSONE, 2003). Uma vez que as quatro personagens principais da trama formam um grupo musical, houve uma opção por compor o elenco com verdadeiras cantoras de *rap*, valorizando assim a questão da música. Ao contrário dos



filmes *Cidade de Deus* e *Carandiru*, *Antônia* não teve uma grande bilheteria nos cinemas, no entanto, a série teve boa repercussão na televisão e ganhou uma segunda temporada em 2007.

*Antônia* retirou o foco da violência como algo auto-gerativo dentro das favelas. Na série a violência trazida pela criminalidade é deixada de lado (apesar de não ser esquecida) e é dado maior destaque à violência da sociedade contra o pobre e o negro, como o descaso do sistema de saúde pública, que acarreta em mortes nas filas de espera, ou o forte preconceito contra a população favelada, que, quando fora deste ambiente torna-se suspeita aos olhos das classes mais abastadas. Para Bentes (2007b), *Antônia* traz uma visão menos estereotipada da vida na periferia, porém é importante que não haja uma glorificação da pobreza, transformando-a em uma mercadoria de *status*, sem reconhecer os reais problemas sociais que ela representa.

Adaptado de uma peça de Márcio Meirelles, o filme *Ó Paí Ó* (2007) dirigido por Monique Gardenberg, mescla os gêneros musical, comédia e drama ao contar a história de moradores de um cortiço, no Pelourinho em Salvador durante o carnaval. Como em *Antônia* a música é uma importante parte da trama, porém neste caso o ritmo escolhido para representar a expressiva africanidade da cultura baiana é o *axé*. Em 2008 *Ó Paí Ó* foi também adaptado às telas da Rede Globo, e ainda que contando com alguns desfalques do elenco principal da película, teve a participação de atores de prestígio nacional para retratar o cotidiano dos moradores do cortiço. Contudo na adaptação para a televisão a narrativa terminou por perder alguns de seus aspectos de crítica social e dramaticidade<sup>7</sup>, fixando-se principalmente no aspecto humorístico do longa original, e terminando por cair em uma abordagem estereotipada da baianidade.

### 3. Representação e Identidade

Nestas produções para a televisão derivadas do cinema, um aspecto em particular tem se destacado, precisamente a questão das periferias. Se a favela era um espaço marcante no cinema nacional, na televisão a pobreza sempre foi mascarada, preterida em favor de representações mais glamorosas da sociedade (HAMBURGUER, 2007). A pobreza quando apresentada foi regularmente adocicada e limpa, descaracterizada, em geral, de seus aspectos mais cruéis. Desta forma séries como as

---

<sup>7</sup> Temos alguns exemplos deste adoçamento da narrativa, no longa de Gardenberg os meninos Cosme e Damião são confundidos com ladrões e mortos por um policial trabalhando como guarda particular, na série os dois estão vivos e não há referência a milícias. Já a personagem Carmem que na série interpreta uma enfermeira, na película trabalha como “aborteira”.





que citamos quebram um paradigma, não só pela estética e linguagem mais sofisticada, com inspiração nos filmes que as precedem, mas também na representação das comunidades desprivilegiadas de maneira mais próxima da realidade. É ainda notável uma expressiva presença de atores negros nestas séries.

Os negros que são a maioria da população a habitar as periferias urbanas carentes, assumiram papéis de destaque nas produções dos *favela-movies* brasileiros, esta condição foi transferida para a tela da Rede Globo nos seriados que seguem aos filmes. As telenovelas, que ainda formam o principal produto ficcional da emissora, e são, historicamente, a mais popular forma de expressão audiovisual da televisão nacional, tem dado maior visibilidade aos negros nas últimas duas décadas. Este tem sido, contudo, um processo extremamente lento – vale lembrar que apenas em 2004 uma novela da Globo teve a primeira protagonista negra. Porém no cinema brasileiro as representações negras têm maior volume. A parceria cinema/ televisão trouxe consigo elencos majoritariamente compostos por afro-descendentes e enredos que retratam a vida cultural negra independente da cultura e do cotidiano das classes brancas mais abastadas.

Por ser um gênero ficcional diferente, sem a padronização típica às novelas e endereçada a uma audiência mais específica do que os melodramas, as séries tem maior liberdade temática e de formatos, e lhes é permitida a vantagem de romperem com padrões homogêneos com os quais outros gêneros estão comprometidos. A representação do negro, assim como a desmitificação da periferia, são elementos que denotam esta mudança no padrão.

Não se trata, entretanto, de uma afirmação definitiva de mudança nas representações das mídias audiovisuais, especialmente da televisão. Para Bentes (2007b) a negritude e a periferia transformaram-se em “mercadoria quente” no rol de representações. O crescimento da notoriedade das favelas, assemelha-se como fenômeno à assimilação da cultura *hip hop* originária dos bairros negros norte-americanos pela grande mídia daquele país, e apesar de possuir também uma dimensão econômica tem se mostrado uma poderosa fonte de identidade e formação de novos significados. A autora aponta ainda que assim como a cultura da periferia tem sido, por vezes, enaltecida sob o rótulo de “periferia legal”, e os lugares para o negro na representação ficcional tem crescido, em outros espaços, como no jornalismo, ainda é comum o discurso conservador que mostra o pobre, em especial o negro, como criminoso, em eterna relação com a violência. Para a autora, esta ambigüidade não é



uma simples omissão, mas faz parte do mecanismo de exclusão racial no país e funciona como uma reprodução da violência nos discursos relacionados à pobreza. Hamburger (2007) questiona até que ponto os espectadores das comunidades excluídas podem identificar-se com o padrão do morador favelado mostrado nestes filmes, pois ao retratá-lo como marginal terminariam por reforçar sua identidade de excluído, ao contrário de promover uma inclusão plena. Isto depende claramente do tipo de representação apresentada, o rapper MV Bill e seu empresário Celso Athayde dirigiram o documentário *Falcão – Meninos do tráfico*, apresentado integralmente no programa *Fantástico* da Rede Globo em 2006: “*Falcão* se coloca como elo nessa espécie de cadeia de interlocuções diretas e indiretas, desiguais e distorcidas” (HAMBURGUER, 2007, p.121). Um elo, pois trata de um tema de crescente importância na sociedade, uma espécie de filme denúncia de uma realidade ainda mais cruel do que a violência escancarada, é também um filme realizado por diretores oriundos das periferias as quais retratam.

De certa forma, o foco no diferente, no que não é usual dentro do padrão ocidentalizado e branco, pode também dar espaço para a mera exotização da diferença. Podemos, desta forma, ver o crescimento das imagens tematizando a negritude como fetiches pós-modernos. Conforme Gilroy:

É preciso ficar bem claro que a ubiqüidade e a proeminência atual conferida a corpos excepcionalmente bonitos e glamorosos, porém racializados, não faz nada para mudar as formas cotidianas de hierarquia racial. As associações históricas da negritude com a infra-humanidade, brutalidade, crime, preguiça, fertilidade excessiva e ameaçadora e assim por diante continuam imperturbáveis. (GILROY, 2007, p.42)

Pela perspectiva de Gilroy estas imagens pouco contribuiriam para a mudança nas relações raciais, de fato elas terminariam por secundarizar esta questão, trazendo o negro mais próximo ao homogêneo, embora não mais do que protagonista de uma concessão.

Hall (2008), no entanto afirma que, se a “marginalidade” nunca esteve tão em voga (o autor se refere não apenas aos negros ou pobres, mas a diversos grupos sociais marginalizados), isto não significa que este espaço foi simplesmente entregue às minorias, e sim conquistado através de políticas culturais, lutas por novas identidades e à inserção de novos protagonistas no cenário cultural. O autor combate a dicotomia que coloca em batalha pensamentos divergentes, pois este sistema não propõe uma mudança de pensamento e sim uma inversão completa, trocando as idéias de um grupo pelas do



grupo oposto. Ao contrário é preferível lutar por posições e estratégias culturais capazes de fazer a diferença do que simplesmente acusar perpetuamente a mídia e o sistema de segregação:

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo”, não adianta. (HALL, 2008, p. 321)

É inegável que a absorção de novos parâmetros e linguagens pela televisão promove diversas questões, não apenas no âmbito das representações culturais, mas tendo em vista posições sociais e econômicas. A projeção do ambiente marginalizado, as favelas e periferias do país, pode e deve ser visto como parte de um crescente interesse da cultura midiática na exotismo da pobreza, do Terceiro Mundo. Um exemplo a ser citado é *Quem quer ser um milionário?*, de Danny Boyle. Muitos críticos de cinema compararam o ganhador do Oscar de melhor filme 2009 à *Cidade de Deus* por sua linguagem e estética semelhante à utilizada por Meirelles em sua película. A história de Boyle também toma forma nas favelas e submundos urbanos de uma sociedade com grandes desníveis sociais, e é baseado livremente em uma história real. Da mesma forma que *Cidade de Deus*, *Quem quer ser um milionário?* tem um elenco formado por uma grande quantidade de atores-juvenis moradores das próprias comunidades que o filme retrata. Embora o filme indo-britânico conte uma história de romance e esperança e a violência e o cotidiano da pobreza não sejam o principal foco do mesmo, como em *Cidade de Deus* ou nas séries que expomos anteriormente, o sucesso e reconhecimento mundial que *Milionário* recebeu indicam que o interesse no diferente e no periférico são fenômenos da sociedade globalizada.

#### **4. Conclusão**

A representação da pobreza e das favelas voltou a ter um lugar destacado na filmografia brasileira recente. Este retorno trouxe consigo mudanças nas representações, muitas das produções pós-retomada trazem intrinsecamente a questão do rompimento entre periferia e centro (ROSSINI, 2003). Acompanhando as mudanças sociais é perceptível nestas películas a quebra do diálogo entre os grupos sociais. Com o lado de fora, das leis, do governo, não penetrando nas comunidades, e cada vez mais



esforços repressivos destinados a manter a população marginalizada em condição de inferioridade, interagindo somente com seu próprio território, proibidos de acessar o centro da sociedade.

*Cidade de Deus* representou o cinema símbolo desta cisão, abriu espaço para uma gama de filmes que optariam por uma nova forma de representação das periferias e da cultura das mesmas, não é a toa que o público das favelas viu no filme um espaço de reconhecimento (ORICCHIO, 2003). A transferência desse modelo para outra mídia é também um ponto de referência para a televisão brasileira, que mesmo sendo tradicionalmente um veículo conservador, tem feito esforços para abrir espaços para a diferença. Apesar das enormes questões que podem ser abertas, tanto moralmente quanto teoricamente sobre qual o sentido e a quem servem estas novas representações, devemos concordar com Hall (2008) sobre a importância de não tomar estes espaços levianamente e de fato lhes dar atenção, no mínimo como indicadores de uma tendência.

Esta relação cinema/televisão traz importantes significados no campo das representações, em um segundo momento, contudo seria necessário questionar também a relação de mercado entre a Rede Globo, e seu investimento com a Globo Filmes e como isso afeta a produção do cinema nacional. Entre os filmes recentes de maior sucesso, poucos não contaram com o apoio do marketing do maior conglomerado de comunicação do Brasil, o maior exemplo talvez seja o longa de José Padilha, *Tropa de Elite* (2007). A película, que dá outra perspectiva a questão da violência nas periferias, contou com uma forma de marketing muito mais peculiar para se tornar um fenômeno de público e mídia. A partir do sucesso estrondoso, ainda antes de sua estréia formal nos cinemas, foram noticiadas tratativas para a adaptação da narrativa policial para a televisão – além da Rede Globo, outros canais também teriam interesse nos direitos do longa – entretanto no início de 2009 foi acordada a produção de uma sequência cinematográfica para o mesmo, minando os planos de uma continuação para a televisão.

É, de toda forma, necessário que o caso brasileiro seja integrado a uma tendência que vem sendo destacada globalmente, o destaque às camadas desprivilegiadas da sociedade tem formado um nicho importante no cenário das representações culturais midiáticas, não podendo mais ser qualificado de modismo passageiro. Realistas ou não, a importância da existência de novas formas de representação já é em si um fator a ser comemorado.



## REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU*, Rio de Janeiro. v.8. n.15. - jul./dez. 2007a. p. 242 a 255. disponível em: [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf). acessado em: 10/06/2009

\_\_\_\_\_. O contraditório discurso da TV sobre a periferia, *entrevista concedida*: MELO, Dafne. **Portal Brasil de Fato**. 02/02/2007b. disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/a-periferia-como-convem>. acessado em: 10/06/2009

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. 111 p.

GILROY, Paul. **Entre Campos: nações, cultura e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra?. In: SOVIK, Liv (Org.) **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, pp. 317-330.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 78, Julho 2007. disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011&lng=en&nrm=iso). acessado em: 10/06/2009

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 254p.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, n.10, novembro 2003. disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/795/604>. acessado em: 10/06/2009

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Salvador, EDUFBA, 2003.