



(Re)produzindo a favela carioca: a busca por realismo no filme Cidade dos Homens¹

Bruna Werneck de Andrade BAKKER²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Desfecho da série de televisão homônima exibida pela Rede Globo entre 2002 e 2005, o filme *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli, é ilustrativo de um momento de intensa produção audiovisual sobre as favelas cariocas. Através de uma abordagem verossímil à realidade que busca representar, o filme acaba por produzir um determinado imaginário de favela que seja reconhecível para o público, corroborando imagens e discursos amplamente difundidos na cena midiática. A partir da análise do filme e de entrevistas com sua equipe de produção, examino neste artigo as formas pelas quais esta narrativa, ao se investir de uma estética realista, representa o espaço da favela carioca. Enfatizam-se aqui dois aspectos: a construção visual do espaço da favela e as especificidades de seu enredo.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; representação social; favela

Introdução

Cenário de muitos filmes, videocliques e, mais recentemente, telenovelas, a favela carioca tem sido um dos temas mais recorrentes nas tramas audiovisuais brasileiras nos últimos anos, sobretudo no campo da ficção. *Tropa de Elite*, de José Padilha (2007); *Cidade dos Homens*, de Paulo Morelli (2007) e *Era uma vez...*, de Breno Silveira (2008), são apenas alguns exemplos desta particular visibilidade no âmbito cinematográfico, que também se reflete no mesmo período no cenário televisivo com a produção das telenovelas *Duas Caras*, de Aguinaldo Silva (2007), da Rede Globo de Televisão e ainda da bem-sucedida telenovela *Vidas Opostas*, de Marcílio Moraes (2006), da Rede Record.

Um traço bastante marcante destas produções, é a caracterização da favela como um espaço alheio à cidade do Rio de Janeiro - sendo retratado tanto de forma isolada do resto da cidade, quanto como um contraponto a ela. Esta relação dicotômica, proporcionaria aos filmes um determinado olhar de alteridade ao tentar capturar na narrativa fílmica o cotidiano, as agruras de um "outro" que vive sob condições diferentes.

Segundo Esther Hamburger (2007), enquanto o filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, destaca a favela nas representações da cidade e apresenta com

¹Trabalho apresentado no GP Cinema, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFRJ, na linha de pesquisa de Mídia e Medições Socioculturais. E-mail: bruna.bakker@gmail.com



ternura o universo das classes populares - no qual a favela surge como "reducto da solidariedade e poesia (p. 119) -, o longa-metragem *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo CPC da UNE, se colocaria como “instrumento de intervenção”, propondo uma discussão da desigualdade que estrutura a sociedade brasileira, encontrando na favela carioca “expressão urbana visualmente contundente”, tensionando os ambientes da favela e da cidade.

Ainda que bastante presente nas representações audiovisuais sobre a favela carioca, a separação do que se convencionou chamar de "morro" e "asfalto"³ já insinuava-se desde o início do século XX. Conforme ressalta Lícia Valladares (2000), as ocupações das encostas da cidade – sobretudo do então Morro da Favella, atual Morro da Providência - passam a ganhar maior atenção tanto dos profissionais de saúde pública quanto dos jornalistas, engenheiros e urbanistas, que veem na nascente “favela” um novo problema urbano, em associação direta aos antigos cortiços⁴ da cidade.

Relatos, como o do cronista João do Rio (ainda em 1911), corroboram esta relação de distanciamento, apresentando as favelas cariocas como “um outro mundo, muito mais próximo da roça, do sertão, 'longe da cidade’”, aonde só seria possível chegar “através da 'ponte' construída pelo repórter ou cronista levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média, não ousava subir” (RIO, 1911 *apud* VALLADARES, 2000). Esta diferença constituída entre morro e asfalto, mais do que uma espécie de separação geográfica, exprime uma diferença de realidades, relegando à favela não só o estatuto de um "outro mundo", mas investindo-a de certa peliculosidade - local onde um membro da classe média "não ousaria subir"⁵.

Uma já existente associação da favela como local de violência veio a se intensificar com a implementação do tráfico de drogas nestes locais, o que passa a ter influência ímpar nos discursos jornalísticos sobre as favelas cariocas, figurando constantemente nas páginas dos periódicos dedicadas a noticiar crimes na cidade (VAZ et al, 2005). Uma paulatina

³ Relação já amplamente explicitada nos meios literários e jornalísticos indo desde do termo "duas cidade" proposto já por Lima Barreto e Orestes Barbosa aos conceitos de "cidade cindida", de Maria Alice de Carvalho ao mais difundido termo de "cidade partida", que intitula o livro de Zuenir Ventura sobre a cidade do Rio de Janeiro, lançado em 1994.

⁴ Geralmente relacionada não só como “antro da vagabundagem e do crime” mas também das epidemias, os cortiços eram percebidos como verdadeiros centros de contágio de doenças e logo são condenados pelos discursos médico-higienistas, sendo legalmente proibidos de serem construídos e, posteriormente, destruído o maior cortiço da cidade, o “Cabeça de Porco” durante o chamado "movimento do bota-abaixo" do governo de Pereira Passos (VALLADARES, 2000).

⁵ Termos como "lepra da estética", cunhados por Mattos Pimenta – membro importante do meio empresarial carioca dos anos 20 -, auxiliavam não só na distinção da favela como um local à parte, mas delegavam à sua imagem uma espécie de mal estético que se proliferava e, desde então, já associava este espaço à marginalidade - considerando a favela como "chamariz de vagabundos, reducto de capoeiras, valhaoito de larápios que levam a insegurança e a intranquilidade aos quatro cantos da cidade pela multiplicação dos assaltos e dos furtos" (Mattos Pimenta, 1926 *apud* Valladares 2000, p. 15).



associação dos moradores a essa atividade ilícita passa a ser divulgada na mídia, apresentando as favelas como lugares dominados pelo tráfico de drogas e pela criminalidade, como *locus* da violência urbana na cidade (Idem)⁶.

Ainda que não sejam exatamente determinantes nas representações audiovisuais sobre as favelas cariocas, estes discursos amplamente difundidos sobre elas se insinuam nas produções mais recentes a partir, sobretudo, de duas imagens constantemente reapropriadas: a favela como espaço distante/diferente do resto da cidade; e favela como lugar violento – ainda que não configure um local exclusivo de violência.

Destacado no cenário cinematográfico nacional como conclusão da série homônima exibida pela Rede Globo entre 2002 e 2005, o filme *Cidade dos Homens*, de Paulo Morelli, dá continuidade a estória dos protagonistas Laranjinha (Darlan Cunha) e Acerola (Douglas Silva) que, ao atingirem a maioridade, enfrentam problemas quanto a figura paterna: Laranjinha busca encontrar o pai que nunca conheceu e Acerola se esforça para ser um bom pai para seu filho Cleyton (Vinícius e Vítor de Oliveira). No entanto, a trajetória dos protagonistas é permeada pelos embates violentos do tráfico de drogas na favela da Sinuca entre os traficantes Madrugadão (Jonathan Haggensen) e Nefasto (Eduardo BR) pelo "controle do morro".

Contando com os mesmos produtores e boa parte do elenco de *Cidade de Deus*, o filme de Morelli representa também o desfecho para o projeto empreendido por Meirelles e Lund em 2002 (CIDADE, 2007b). Segundo o diretor Paulo Morelli, em entrevista ao Making Of oficial de *Cidade dos Homens*, a principal diferença entre as duas produções que abordam a favela carioca e o tráfico de drogas estaria justamente no protagonismo dado à esta atividade nas tramas, ressaltando que enquanto *Cidade de Deus* "é um filme sobre o tráfico, aonde a comunidade é o pano de fundo", *Cidade dos Homens* seria justamente o inverso: "um filme sobre a comunidade, sobre as pessoas, tendo o tráfico como pano de fundo" (CIDADE, 2007b).

A opção por filmagem em locação e por atores oriundos das próprias comunidades aparecem como outro ponto de encontro das tramas de Morelli e Meirelles. Esta estrutura, no entanto, parece constituir um elo comum no que tange às representações da favela carioca no cinema nacional. Inspirados pelas ideias do movimento do neo-realismo italiano,

⁶ As frequentes associações das matérias jornalísticas entre a favela carioca e o tráfico de drogas, aumentadas nos últimos vinte anos, auxiliam na estigmatização destes espaços como lugar de causa da violência urbana na cidade do Rio de Janeiro. Conforme se pode apreender nas conclusões da pesquisa "Pobreza e risco: a imagem da favela no noticiário de crime", orientada pelo Prof. Dr. Paulo Vaz. da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (VAZ *et al*, 2005)



filmes como *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro, *Rio, 40 graus* e *Cinco vezes favela*, buscavam uma perspectiva crítica da sociedade através de um registro mais realista, também optando por cenários reais e não-atores (HAMBURGER, 2007; ROSSINI, 2003; SANGION, 2005). *Cidade dos Homens*, portanto, retoma esta premissa de trazer a naturalidade, espontaneidade e experiência pessoal do "não-ator" às telas, recorrendo assim a uma espécie de "efeito de realidade" a partir de uma perspectiva "de dentro", delegando à narrativa uma espécie de registro autêntico sobre um "outro" social.

Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006), ainda que as ficções cinematográficas inevitavelmente tragam à tona questões sobre a dita "vida real", este aspecto se torna mais sensível quando estão representadas culturas marginalizadas de um modo realista, pois "mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda possuem assim bases factuais implícitas" (p. 263). Desta forma, o "efeito de realidade" - que aqui se coloca como uma proposta estética e discursiva comum aos filmes sobre a favela carioca – não remetem ao "mundo real", mas representam suas linguagens e discursos, conformando uma "enunciação" constituída historicamente.

Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso (...) Bakhtin rejeita as formulações inocentes de realismo sem abandonar a noção de que as representações artísticas são ao mesmo tempo sociais, precisamente porque os discursos que a arte representa são eles próprios sociais e históricos (SHOHAT e STAM, 2006, p. 264)

A partir de entrevistas com a equipe de produção do filme – presentes em seu *Making Of* oficial – e da análise de algumas cenas de *Cidade dos Homens*, procuro identificar as formas pelas quais o espaço da favela carioca é representado. Devido aos limites deste artigo, proponho um recorte específico sobre alguns elementos que parecem patentes deste casamento entre realidade e ficção a que a narrativa se propõe: a construção visual dos cenários do filme, o processo de elaboração do enredo e a inclusão de um "caráter testimonial" – uma perspectiva "de dentro", dos que vivenciam a realidade retratada - no processo de feitura do filme.

Realismo e representação social

Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção pra quem? E em conjunção com quais ideologias ou discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em sentido mimética, mas político, uma delegação de vozes. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 265).



Segundo Freire Filho (2004), dentro da concepção moderna e liberal do processo democrático, o conceito de representação se refere a um processo de delegação de poderes que manifesto dentro de complexos sistemas significantes disponíveis (textos, imagens, sons) se propõe a 'falar por' ou 'falar sobre' categorias ou grupos sociais, no campo de batalha simbólico das artes e das indústrias culturais (p. 45). Segundo o autor, a partir dos anos 60 a análise crítica da sub-representação ou representação distorcida se estabelece como uma das pautas mais recorrentes dos estudos culturais e midiáticos. Tal visibilidade do tema ocorre em paralelo às reivindicações de novos movimentos sociais "notabilizados por uma preocupação profunda com a questão da identidade – o que ela significa, como é produzida e contestada" (Idem).

Os debates acerca das chamadas "políticas de identidade" recorreram a uma abrangência do sentido do político para além de suas fronteiras convencionais, realçando o papel crucial da cultura da mídia (FREIRE FILHO, 2004; KELLNER, 2001). Os textos midiáticos já não são percebidos como mensagens transparentes a serviço exclusivo da manutenção da ordem dominante, conforme postulava a teoria crítica da Escola de Frankfurt, mas tampouco devem ser encarados como entretenimento puro e inocente; sendo aqui concebidos como "produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos (...) capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos" (KELLNER, 2001, p. 13).

Conforme pontuam Shohat e Stam (2006), boa parte dos estudos sobre representação de culturas marginalizadas - sobretudo por meios audiovisuais - têm sido de natureza "corretiva", ou seja, na tentativa de "demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, cometeram algum erro histórico, biográfico ou de outro tipo" (SHOHAT e STAM, 2006, p. 261). Porém, no momento em que se julga determinada representação imagética "equivocada", pressupõe-se que haja uma verdade única que foi omitida ou distorcida.

Segundo os autores, discutir as representações midiáticas somente em torno do questionamento da verossimilhança dos filmes com a dita "realidade" do mundo, levaria a uma obsessão com o "realismo", aprisionando a discussão em torno da mera identificação de acertos ou distorções de uma suposta verdade, facilmente apreensível e transparente, corroborando julgamentos de ordem moral acerca da edificação de imagens positivas ou negativas acerca de determinados grupos sociais.

Num ensaio intitulado *Sobre a verdade, a ficção e a incerteza*, Zygmunt Bauman (1998) discute questões fundamentais para entender essa intensa relação com a realidade



que se espera das narrativas ficcionais no período pós-moderno. Examinando o lugar da “novela” nas eras moderna e pós-moderna à luz dos trabalhos de Milan Kundera e Umberto Eco, o autor destaca que enquanto para o primeiro (e para os modernos) a então nascente arte da novela emergia como um espaço de absoluta liberdade criativa, um refúgio de ambivalência nascido sob a marcha moderna rumo à certeza, para o último (e para os pós-modernos) a novela ofereceria, ao contrário, as “verdades” e “certezas” atraentes e cada vez mais rarefeitas no mundo real.

As “novelas” a que se refere Bauman são, sem dúvida, diferentes das narrativas cinematográficas ou produções televisivas. Aqui, ao invés de um imaginário a ser acionado e reconhecido como legítimo pela mediação de palavras, têm-se uma intensa presença da visualidade: as histórias e seus personagens são ambientados em cenários verossímeis e os atores cada vez mais preparados para transpor às telas ações, reações e sentimentos que se possam reconhecer como autênticos, como verdadeiros. De todo modo, seja tratando-se da novela ou de um filme, digno de nota é a ideia de que a experiência de engajamento do sujeito com a narrativa ficcional implica o reconhecimento de uma coerência, ou seja, o reconhecimento de uma “verdade” na ficção.

Os *status* da ficção e do mundo real foram, no universo pós-moderno, invertidos. Quanto mais o mundo real adquire atributos relegados pela modernidade ao âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio – ou será, antes, na fábrica? - da verdade (BAUMAN, 1998, p. 157).

Esta característica cara à pós-modernidade explicitada por Bauman, justificaria a constante referência das narrativas ficcionais atuais à realidade, ao dito "mundo real". A premissa do "baseado em fatos reais" passa a ser um dos elementos mais presentes sobretudo nas narrativas que se propõem a representar grupos marginalizados, tais quais moradores de favelas.

Considerado como um marco não só para cinematografia nacional, mas também como pauta obrigatória nas recorrentes discussões sobre violência urbana nas cidades brasileiras (RIBEIRO, 2005, p. 83), o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles com co-direção de Katia Lund, é representativo desta dinâmica que atrela as narrativas ficcionais às relações com a realidade que se propõe a representar. Segundo Paulo Jorge Ribeiro (2003), muitas das críticas levantadas pelo bem-sucedido filme de Meirelles retomam algumas discussões que o livro homônimo de Paulo Lins despertara, quando de sua publicação, em 1997.



Após o lançamento e o sucesso de crítica do livro, Paulo Lins passa a ter presença marcante nas discussões que envolvem as questões da criminalidade urbana e violência no Rio de Janeiro, sendo considerado "figura chave de uma intensa rede que procura visibilizar aqueles que estavam no não lugar destas discussões, aqueles que majoritariamente mais sofrem com as tragédias geradas pela violência urbana" (RIBEIRO, 2003, p. 128).

Em meio ao processo de adaptação do livro em filme, muitas expectativas foram criadas sobretudo pelas peculiaridades da produção, propondo-se a filmar em locações dominadas pelo tráfico de drogas; por selecionar para o elenco atores que seriam desconhecidos do grande público por serem jovens moradores das favelas e periferias do Rio de Janeiro; além do sucesso que o episódio "Palace II"⁷ obteve ao ser exibido na série *Brava Gente*, da Rede Globo (RIBEIRO, 2003).

Apesar da consagração no festival de cinema de Cannes em 2002 e a excelente bilheteria, as críticas negativas ao filme de Meirelles foram intensas. Alguns acadêmicos, jornalistas e inclusive moradores da Cidade de Deus⁸ perceberam no filme o perigo de uma ainda maior estigmatização da comunidade como um local exclusivo de violência e tráfico de drogas (Idem). Vale ressaltar aqui que o fato de ser um filme que fala sobre um local real, contando ainda com o "caráter testimonial" de Paulo Lins - que além de ter sido morador da Cidade de Deus, participou ativamente da pesquisa da antropóloga Alba Zaluar sobre o tráfico de drogas nesta comunidade - traz à tona a complexa relação entre ficção e realidade acima mencionada, e que parece encontrar em Cidade de Deus um exemplo bastante contundente desta questão.

Lançada no mesmo ano de 2002, a série televisiva *Cidade dos Homens* parece herdar este aspecto autêntico, verídico de Cidade de Deus. Declaradamente um desdobramento do projeto do filme de Meirelles, contando com a mesma equipe de produção e boa parte de seu elenco, a série também surge na crítica especializada e nas análises acadêmicas a partir da perspectiva de uma narrativa real (MARTHE, 2002; ROCHA, 2003, 2005; SCHWERTNER, 2007).

⁷ Vale ressaltar que a produção do curta-metragem *Palace II* é anterior à exibição do filme *Cidade de Deus*, sendo considerada um teste tanto do elenco quanto das inovações que a produção do filme estava prestes a trazer para o cenário cinematográfico nacional. É nesta produção que são criados os personagens Laranjinha e Acerola, interpretados respectivamente pelos atores Darlan Cunha e Douglas Silva (MARTHE, 2002).

⁸ Estiveram presentes neste debate "interlocutores diversos, como rapper MV Bill, os movimentos hip hop e funk, jornalistas e divulgadores culturais, associações de moradores, Ferréz, a comunidade acadêmica além de agências estatais e internacionais de proteção aos direitos humanos" (RIBEIRO, 2005, p. 84).



Como desdobramento do projeto mais amplo de *Cidade de Deus*⁹ e, conseqüentemente, desfecho da trajetória dos protagonistas Laranjinha e Acerola da série homônima, o filme *Cidade dos Homens* inevitavelmente herda alguns dos aspectos acima citados, relegando à narrativa do filme o *status* de realidade, ainda que se apresente como narrativa ficcional.

Observaremos adiante como esta relação de verossimilhança da narrativa de *Cidade dos Homens* se dá, tendo como enfoque três elementos: o cenário, enredo e atuação. Buscamos nas próprias declarações da produção a relação cuidadosa de elaboração dos temas apresentados ao longo da narrativa. Percebemos neste material de análise um importante alicerce para entender os critérios utilizados pela produção na elaboração da trama, ou seja, que elementos foram passíveis de representar a favela carioca.

Cenário, enredo e atuação na narrativa de *Cidade dos Homens*

Buscando apresentar um enredo que remetesse à série mas que ao mesmo tempo fosse independente dela, Elena Soarez e Paulo Morelli se preocuparam em elaborar uma trama que fosse ao encontro com as vivências dos moradores das favelas cariocas (CIDADE, 2007b). Ambos, em entrevistas ao *Making Of* oficial do filme, relatam que ao perceberem que muitos jovens não sabem quem são seus pais, inclusive os próprios atores Darlan Cunha e Douglas Silva, viram neste tema um interessante ponto a ser explorado e posto em discussão, conforme declara Darlan Cunha: "são coisas que a gente prefere abordar para as pessoas se tocarem que isso não é normal, que tem que mudar" (CIDADE, 2007b).

O aparente compromisso do diretor com a verossimilhança da trama é corroborado ainda quando Morelli fala da participação ativa dos atores das comunidades – sobretudo os protagonistas - na elaboração das cenas, trazendo "uma autenticidade na maneira de atuar que seria difícil ver em atores mais profissionais que tenham toda uma escola. Eles são muito espontâneos, muito verdadeiros" (CIDADE, 2007b). A proposta de trazer à público uma perspectiva "de dentro" deste desconhecido mundo das favelas cariocas, é exaltada na fala da roteirista Elena Soarez sobre a participação dos atores tanto na produção da série, quanto do filme:

⁹ Refere-se aqui com o termo "projeto mais amplo" de *Cidade de Deus*, desde a produção e veiculação do curta-metragem *Palace II* até a divulgação do filme, da série e tendo como desfecho o filme *Cidade dos Homens*, de Paulo Morelli, lançado em 2007. Também pode-se citar como consequência deste projeto a criação da ONG Nós do Cinema.



Um dos méritos da série sempre foi a espontaneidade das falas e do não-ator. A inclusão deste material e dessa vida das ruas, de uma comunidade que eu não conheço, que o diretor não conhece, que nenhum de nós conhece, de um mundo que é deles. E tudo isso entrou, porque eles trouxeram. E se essa abertura não tivesse sido dada desde o princípio, a gente não teria esse material na tela (CIDADE, 2007b).

Parece claro no depoimento acima que o material exposto tanto na série quanto no filme estaria calcado na contrapartida da alteridade. A reflexão criada a partir de uma ideia de "nós" - roteiristas e produtores do filme - separada de uma ideia do "outro", "eles" - os moradores de favela - expressa uma fronteira simbólica entre os realizadores do filme e seu elenco. Esta relação de alteridade, no entanto, não é exclusiva do filme de Morelli, tendo sido amplamente utilizada em produções anteriores sobre as favelas cariocas - por exemplo, em *Rio 40 Graus*, de Nelson Pererira dos Santos e *Cinco Vezes Favela*, do CPC da UNE (HAMBURGER, 2007).

Esta descoberta do "outro" presente no discurso de Soares - ao evocar um primeiro contato com uma realidade que não é a "deles" - faz despontar uma forma alternativa de autenticar a representação da favela carioca que já não perpassa somente a escolha da locação e do elenco, expressando uma maior liberdade dos diálogos, sempre abertos às intervenções dos atores que procuram inserir suas vivências aos personagens (CIDADE, 2007b).

Outra questão que parece exaltar esta imbricada relação entre ficção e realidade mantida por *Cidade dos Homens*, é a própria elaboração dos cenários do filme. Apesar de filmado em favelas da cidade do Rio de Janeiro, os realizadores optaram pela montagem visual de diferentes locações na elaboração das três favelas fictícias (Morro da Sinuca, da Fumaça e do Careca) que compõem o filme (CIDADE, 2007b)¹⁰.

Uma de suas primeiras cenas é bastante ilustrativa deste jogo entre realidade e ficção. Um plano aberto registra um amontoado de casas em um declive de um morro. Logo, uma legenda orienta o espectador: "Morro da Sinuca, Rio de Janeiro" (CIDADE, 2007a). Entre a fabulação do Morro da Sinuca, mas a localização precisa desta na metrópole carioca, o desejo de referência ao real ultrapassa, portanto, as associações visuais a imagens reconhecíveis da cidade – o que também é feito no filme com imagens do Morro Dois Irmãos na orla de Ipanema (CIDADE, 2007a) – alcançando níveis mais diretos de associação.

¹⁰Segundo depoimentos do diretor Paulo Morelli, somente para a criação visual do Morro da Sinuca foram utilizadas seis diferentes favelas cariocas, não tendo sido nenhuma cena filmada em cenários construídos, somente em locações (CIDADE, 2007b).



A fidelidade a uma visualidade já característica de "favela" - composta por um arranjo irregular de casas, paredes que misturam cimento, tábuas de madeira e tijolos - é bastante respeitada, ainda que fique à critério da direção de arte a modificação das locações. Conforme ressalta o diretor de arte Rafael Ronconi, apesar de aproveitarem ao máximo a possibilidade de filmar nas casas dos próprios moradores e ruelas das comunidades, muitas vezes recorrem à pintura de paredes ou até mesmo a modificações das fachadas das casas, como ocorre em um dado momento do *Making Of*, no qual a modificação no plano de filmagens surpreende Ranconi: "locação de última hora, apareceu uma parede branca no meio do caminho", tendo a produção que tapar a parede com tacos de madeira (CIDADE, 2007b). É interessante observar o cuidado não só com a continuidade dos planos, mas também com a produção de um "aspecto de favela" que se pretende na imagem do filme.

A dicotomia favela/cidade, bastante presente na configuração visual do filme, é principalmente expressa por uma exuberante vista no topo do Morro da Sinuca, bastante característica de alguns morros da Zona Sul da cidade. Em outros momentos, as imagens de fundo das favelas já não preconizavam o contraste com a cidade, mas sim um aspecto de extensão das casas, como numa determinada cena em que o fundo era composto por alguns edifícios do bairro do Leme e um recorte na imagem foi feito já na pós-produção, inserindo imagens da encosta do morro do Vidigal e trazendo à tela um horizonte repleto de um aborreado irregular de casas (CIDADE, 2007b).

A própria ambientação sonora é um elemento crucial na elaboração do cenário de favela no filme e, nas palavras do diretor: foi um grande desafio para a produção. Conforme relata (ou melhor, desabafa) o operador de som direto Paulo Ricardo Nunes: "não existe silêncio numa favela", tendo maior dificuldade em elaborar a paisagem sonora desejada – buscando uma espécie de "ambiência de favela", uma vez que isolar ruídos como latidos de cachorro ou crianças brincando, para inseri-los na pós produção, se torna mais difícil. Segundo relata o editor de som Alessandro Laroca, o filme opta por um som mais naturalista, mas que acompanha a trajetória do filme que começa com um cotidiano com muitos ruídos exacerbados e trilhas sonoras, e no fim culmina num ambiente de ação no momento do confronto entre traficantes: "você começa com o som cheio, depois a gente foi fechando, porque vai centrando na história do personagem" (CIDADE, 2007b).

A inclusão da violência pelos embates do tráfico de drogas é outro elemento que surge como necessário à proposta de aliança entre enredo e realidade. Ainda que reticente em registrar a violência como fator importante da trama, o diretor Paulo Morelli justifica a



presença dela ao ressaltar que seria uma "omissão de nossa parte não tocar nesse assunto", mas enfatiza que a violência só entraria para "costurar a estória dos protagonistas" (CIDADE, 2007b). Segundo os realizadores, o filme se proporia a contar a estória de dois amigos, que cresceram juntos na favela carioca do Morro da Sinuca, que chegam à maioridade e enfrentam as primeiras dificuldades da vida adulta. Acerola - já pai de um filho de dois anos, casado e trabalhando como segurança de condomínio - buscaria maior diversão e Laranjinha buscaria encontrar o pai que nunca havia conhecido. Em meio a este contexto os dois se veem envolvidos em uma guerra que explode pela disputa do Morro da Sinuca entre Madrugadão e Nefasto. É durante o desenrolar do confronto que uma revelação sobre o passado dos pais dos protagonistas acabaria abalando sua amizade.

Apesar de não figurar declaradamente como centro da estória, é a violência do embate entre o grupo de Madrugadão e Nefasto que serve como amálgama para o filme e consegue estar presente em praticamente todos os seus momentos. É a partir da descoberta de uma falsa execução do personagem Fiel (Luciano Vidigal) que Acerola, ainda que de forma não proposital, se insere na disputa dos dois "bondes" pelo Morro da Sinuca (CIDADE, 2007a). É também, a partir do assassinato cometido pelo pai de Laranjinha (Rodrigo dos Santos) ao pai de Acerola no passado, que os dois quase terminam sua amizade.

O que parece ressaltar na tela – mais do que a violência manifestada de forma explícita - é a constante ameaça de sua eclosão. Fala-se bastante na invasão de um morro ao outro, as armas estão na maioria das cenas e, sobretudo, o ambiente sonoro de disparos de diferentes calibres conformam a paisagem sonora da guerra entre os bandos¹¹. Este recurso utilizado no filme evita cenas de violência que se detenham nos pormenores dos primeiríssimos planos ou em semblantes de prazer nos rostos dos traficantes no momento dos tiroteios¹², como característico do personagem Zé Pequeno, em *Cidade de Deus* (interpretado quando criança pelo ator Douglas Silva, o Acerola de *Cidade dos Homens*).

É no auge do conflito violento de disputa entre uma facção e outra pelo controle do morro, que o clímax do filme é atingido. É, portanto, não só uma forma de "costurar", conforme propõe Paulo Morelli, uma trama na outra. A violência vai evoluindo ao longo do

¹¹O apuro técnico da produção na captação do áudio dos disparos foi apresentada de forma central. Diversos tipos de armas, assim como frequências de tiros foram acompanhadas por profissionais, policiais, para garantir a verossimilhança deste fundo sonoro (CIDADE, 2007b).

¹²Podemos citar como uma das únicas imagens que lembrem esse prazer sádico com a matança (popularizado pelo personagem Zé Pequeno, interpretado por Leandro Firmino) as cenas referentes ao baile funk no morro da Fumaça, onde, ao coro do rap "Boladão, pesadão, tipo Afeganistão. É o bonde do madrugadão", os traficantes gargalham e dão tiros para o ar (CIDADE, 2007a). Vale ressaltar que a elaboração da letra deste rap foi feita sob improviso em meio às filmagens, não fazendo parte do roteiro original do filme (CIDADE, 2007b).



filme para centro da trama, ainda que tratada visualmente de forma bastante distinta da amplamente criticada "estética videoclipe" de *Cidade de Deus*, conforme cunhou Ivana Bentes (2007). A grande questão que parece surgir sobre a inclusão da violência no filme - tanto nas declarações dos realizadores, quanto na própria evolução do núcleo ao longo da narrativa - é uma relação íntima entre a imagem da favela carioca e os embates violentos entre traficantes, que mais do que uma "herança" de *Cidade de Deus* conforma uma imagem já consistente que atrela a violência à favela. Ou seja, não tocar no assunto configura menos uma escolha, é, conforme o próprio diretor declara, uma omissão.

Considerações Finais

A partir da análise das entrevistas presentes no *Making Of* oficial (CIDADE, 2007b), nota-se, sobretudo nos depoimentos de Paulo Morelli e Elena Soarez, uma minuciosa preocupação com a verossimilhança da narrativa. O próprio cuidado com o qual Morelli justifica a presença de imagens de violência e tráfico de drogas como questões que não poderiam se ausentar da trama, é significativo de uma relação íntima entre a representação dos espaços das favelas cariocas e a criminalidade que, conforme exposta anteriormente, já se insinua nos discursos jornalísticos e científicos desde longa data e que veio a intensificar-se por meio de uma constante imagem da favela como *locus* de violência na cidade do Rio de Janeiro (VAZ *et al*, 2005).

A filmagem em locação - conforme visto quanto aos cuidados de modificação de cenários e ambientação sonora - por vezes busca uma imagem de favela mais "favelizada" que a própria locação. Desta forma, esta apresentação de um aspecto visual verossímil é cuidadosamente recriada, adaptando os elementos visuais da locação ao que se espera e se reconhece como uma favela.

Esta estética de cunho realista a que se presta a narrativa de *Cidade dos Homens* é representativa de uma abordagem comum aos filmes lançados mais recentemente sobre o tema. De histórias que relatam trajetórias de personagens da favela - como em *Era uma vez ...* (2008), de Breno Silveira e *Show de Bola* (2005), de Alexander Pickl - a filmes que colocam a perspectiva da polícia, onde a favela é basicamente um local de confronto - como no polêmico *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha - é bastante frequente o aproveitamento da locação, a utilização das "experiências pessoais" tanto dos atores como de moradores ou,



como no caso do filme de Padilha, policiais militares e do Bope (Batalhão de Operações Policiais Especiais) em busca de um maior efeito de realidade na tela¹³.

Vale ressaltar que novas narrativas parecem despontar sobre a favela carioca. Ainda inédito no país, o filme *Cinco vezes Favela, agora por nós mesmos*, vem obtendo significativa visibilidade na mídia brasileira apresentando-se, sobretudo, como um projeto pioneiro ao ter sido escrito, dirigido e realizado por jovens moradores de favelas cariocas e alçado estreia na edição deste ano do festival de cinema de Cannes. Idealizado e coordenado pelo cineasta Carlos Diegues, o longa-metragem realiza uma espécie de "refilmagem" de *Cinco Vezes Favela* (1962) do CPC da UNE – do qual Diegues dirigiu o curta *Escola de Samba Alegria de Viver* -, utilizando-se da mesma estrutura: curtas-metragens que abordam temas distintos e que se passam nas favelas da cidade do Rio de Janeiro¹⁴ (EPISÓDIOS, 2009). Segundo Diegues, o projeto se propõe a criar novos enredos, novas formas de apresentar a favela por meio da expressão de um novo ponto de vista:

existe uma tentativa de construção de uma identidade completamente diferente dos estereótipos e lugares-comuns que a gente vê em geral na imprensa e na televisão quando o assunto é favela. É um filme que tem um humor, uma luz no horizonte, uma preocupação moral que não são normais nos chamados 'filmes de favela' (ASSIS, 2010).

Pensar este novo "lugar de fala" e ressaltar as potencialidades dessas narrativas não significa fetichizar estas produções, tampouco carimbá-las com um selo de autenticidade ou de autoridade, na espera de que, necessariamente, novas linguagens e discursos serão criadas – uma vez que podem produzir novos "clichês" ou retomar certas referências de "realidade" já formuladas e reformuladas ao longo do cinema nacional. Conforme propõe Ivana Bentes (2010), as diversas produções que surgem das periferias, mais do que disputar este "lugar de fala", buscam "sair do gueto subjetivo, sair da exigência e do discurso que cria um 'nicho' de consumo para filmes/vídeos produzidos ou vindos dessa produção periférica".

Essas estratégias são ainda ambíguas, mas apontam para essa passagem de objetos a sujeitos do discurso, uma mobilidade social que significa não apenas se movimentar pelos códigos, linguagens, estéticas do poder, mas produzir linguagens,

¹³ O diretor José Padilha, em entrevista aos Extras do dvd do filme, revela que, por sua origem de documentarista, houve muita preocupação com o realismo das cenas, contando com a participação de grupos de "consultores", formados por ex-policiais, policiais do Bope, moradores das comunidades e ex-integrantes do tráfico de drogas nas comunidades (TROPÁ, 2007).

¹⁴ Os curta-metragens que integram o filme são: *Arroz com Feijão*, direção de Rodrigo Felha e Cacau Amaral; *Acende a Luz*, direção de Luciana Bezerra; *Deixa Voar*, direção de Cadu Barcellos; *Concerto para Violino*, direção de Luciano Vidigal; *Fonte de Renda*, direção de Manáira Carneiro e Wavá Novais.



estéticas, valores, outros e afirmá-las na cultura urbana contemporânea. Essa é a radical mudança nas produções vindas das periferias ou das escolas livres de audiovisual, a disputa pelo sensível, junto com a sua “partilha” que pode produzir tanto acontecimentos quanto clichês (BENTES, 2010, p. 13)

Por fim, a busca por uma "estética realista" traz à tona uma série de questões sobre o que é, como é uma verdadeira favela. Ainda que em relação com a realidade, estas visualidades e verdades que emanam no tratamento realista destes espaços são construções discursivas, produções de poder e saber que, geralmente avaliados sob uma perspectiva de alteridade, almejam desvendar a realidade deste "outro" que lhe instiga, e que, atualmente, são alvo de certo fascínio.

Não almejo aqui contestar a legitimidade destes discursos como formas de representação identitária, o que questiono é a recorrência com que estas narrativas se posicionam como representações do real, como se esta referencia de realidade fosse dada, visível, absoluta. A construção, e portanto, a produção e reprodução de modelos da favela carioca sob uma perspectiva realista – seja ela entendida como constituidora de uma imagem "negativa" ou "positiva" – limitam as possibilidades narrativas sobre estes locais, encerram um horizonte de enredos que buscam não "omitir" esse ou aquele assuntos cruciais de alguma realidade. Acredito que com a pluralidade de filmes sobre este espaço, a estética realista já não se apresente como uma necessidade, mais sim como uma opção.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Diego. **'Cinco vezes favela' leva arroz com feijão e tráfico a Cannes**. Portal G1. Cannes, 18 maio. 2010. Disponível em < <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/cinco-vezes-favela-leva-arroz-com-feijao-e-trafico-cannes.html> >. Acessado em: 16 jun. 2010
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. In: *ALCEU*, v.8, n.15, p. 242 a 255, 2007.
- _____. **Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo**. Anais do XIX Encontro da Compós, na PUC Rio, Rio de Janeiro – RJ. 8 a 11 de junho de 2010.
- CIDADE dos Homens. **Filme**. Direção: Paulo Morelli. Produção O2 Filmes e Globo Filmes. São Paulo: Fox Filmes, 2007a. 1 DVD
- _____. **Making Of**, 2007b. 1 DVD
- EPISÓDIOS do novo Cinco Vezes Favela. *Veja.com*, Rio de Janeiro, 07 ago. 2009. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/noticia/variedades/episodios-novo-cinco-vezes-favela-488530.shtml>>. Acesso em: 20 set. 2009.
- _____. **Mídia, Estereótipo e Representação das Minorias**. ECO-PÓS, vol. 7, n. 2, p. 45-71, 2004.
- _____. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. *FAMECOS*, nº 28, p.18- 29, 2005b.



KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

MILIOTTI, Rosilene. **Oficinas do Projeto Cinco Vezes Favela**. *Observatório de Favelas*. Rio de Janeiro, 16 fev. 2009. Disponível em <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?_content=463>. Acesso em: 26 set. 2009

RIBEIRO, Paulo Jorge. **Cidade de Deus e suas discursividades**: entre espetacularizações e apropriações. In: Freire Filho, João e Herschmann, Micael (orgs.). Comunicação, cultura e consumo: *a (des)construção do espetáculo contemporâneo*, p. 13-44. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

ROCHA, Simone Maria. **Favela soma de exclusões e assimetrias**: em busca de uma mobilidade simbólica na cena midiática. Contemporânea. Volume 3. p. 185 – 217. Janeiro/Junho de 2005.

_____. **Debate Público e Identidades Coletivas**: a representação de moradores de favela na produção cultural da televisão brasileira. *Intexto*. Porto Alegre: UFRGS, Volume 1, n. 14, p. 1 – 21. Janeiro / Junho de 2006.

SANGION, Juliana. **Realismo e Realidade no Cinema Brasileiro** – de Rio 40 Graus a Cidade de Deus. Caligrama: *Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*. São Paulo, vol. 3, n. 3. dezembro, 2005.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

TROPA de Elite. **Bônus**. Rio de Janeiro: Universal Pictures, 2007. 1 DVD.

VALLADARES, Lícia do Prado. **A gênese da favela carioca**: a produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais / ANPOCS*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 44, p. 5 – 34, out. 2000

VAZ, P.; CAVALCANTI, M.; , C.; OLIVEIRA, L. J. **Pobreza e risco**: a imagem da favela no noticiário de crime. *Revista Fronteira – estudos midiáticos*, VII (2) p. 95 – 103, maio / agosto 2005.