

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA
CURSO DE HISTÓRIA

DAVID GUSTAVO DOS SANTOS SILVA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NOS FILMES
CIDADE DE DEUS (2002) E TROPA DE ELITE (2007)**

São Luís

2020

DAVID GUSTAVO DOS SANTOS SILVA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NOS FILMES
CIDADE DE DEUS (2002) E TROPA DE ELITE (2007)**

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do grau de Licenciatura plena em História.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

São Luís

2020

DAVID GUSTAVO DOS SANTOS SILVA

**REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NOS FILMES
CIDADE DE DEUS (2002) E TROPA DE ELITE (2007)**

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção de grau de Licenciatura plena em História.

Aprovado em: ____./ ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (Orientador)
Doutor em História
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA

1 ° Examinador

2 ° Examinador

AGRADECIMENTOS

Ser grato é o reconhecimento de que não somos seres autossuficientes, de que dependemos dos outros para atingirmos nossos objetivos. Ser um ser humano é depender do outro para viver. E para atingirmos tal objetivo de escrever este trabalho contei com várias pessoas para essa difícil e esgotante missão.

Primeiramente, como quem acredita no sobrenatural como fato determinante para este mundo quero agradecer à Deus, todo poderoso por ter permitido que eu tivesse saúde e determinação para não desanimar durante a realização deste trabalho. A Deus, pela minha vida, e por me permitir ultrapassar todos os obstáculos encontrados ao longo da realização deste trabalho.

A todos os artistas que despertaram fascínio por esta arte maravilhosa que é o cinema, em especial diretores com Quentin Tarantino, Martin Scorsese, Copola, Christopher Nolan, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick dentre outros. Quero lembra meu amigo Ronny Meireles, que no curso de técnico em Multimídia pelo IFMA, além de começarmos uma bela e duradora amizade, é neste período que descobrimos junto o amor pelo audiovisual.

Aos meus colegas de curso, com quem convivi intensamente durante os últimos anos, pelo companheirismo e pela troca de experiências que me permitiram crescer não só como pessoa, mas também como formando.

Aos meus amigos do museu do estágio no Centro de Cultura Popular Domingo Viera Filho, Thais, Iasmim, Joelma, Thiago, Paulo e André que aturaram por dois anos minhas piadas de gosto duvidosos e minhas filosofias de botequim. Realmente fizemos uma amizade verdadeira e solida. As dicas deles foram fundamentais também para feitura deste trabalho.

Ao meu amigo Léo, amigo de infância, no qual tenho bastante carinho. Sem suas ajudas no campo tecnológico este trabalho correria um sério risco de não existir, não que alguém faria questão, quer dizer pelo ou menos eu. Obrigado Léo.

À instituição de ensino UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO (UEMA), essencial no meu processo de formação profissional, pela dedicação, e por tudo o que aprendi ao longo dos anos do curso. Aos professores, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no meu processo de formação profissional ao longo do curso. Ao professor Henrique Borrvalho, por ter sido meu orientador e ter desempenhado tal função com dedicação e amizade.

À minha noiva e futura esposa Jessica Fernanda, pela paciência nos momentos de ausência durante todo curso, pela parceria de amizade e amor desenvolvida em sete anos de relacionamento, por ser minha confidente não só no âmbito acadêmico, mas principalmente no campo pessoal. Muito obrigado “nega”, você também foi fundamental para a realização de mais esta conquista.

À toda minha família, minhas irmãs Germana, Gernilce, Carlos, Joelma, Lucy Mary. Aos meus sobrinhos; Talyssa, Diego, Lucas Kainan, Kainara e Luane que me incentivaram nos momentos difíceis e que não mediram esforços para que eu conseguisse a tal sonhada formatura. Em especial a minha mãezinha; Maria das Graças, que sempre se anulou para eu sobrevivesse, desde sempre, deixava de comer ou de vestir algo para que nada faltasse a mim e aos meus irmãos. Mesmo sendo muito difícil a realização deste trabalho e todo o percurso do curso, o esforço para terminar e toda força para continuar vem desta mulher. Me deu vida e é a minha vida. Obrigado mãe, esta conquista foi por você.

Por fim, A todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para a realização deste trabalho. A todos que participaram, direta ou indiretamente do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, enriquecendo o meu processo de aprendizado.

RESUMO

O presente estudo tem como tema as representações da violência nos filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite* (2007), onde o objetivo é compreender algumas das representações da violência, sobretudo o tráfico, encontradas junto aos grupos enfocados dos filmes de modo que possa esclarecer o porquê a violência voltou a ser tema comum nas produções cinematográficas brasileiras nas décadas de 1990 e 2000, possibilitando até a criação de um “gênero brasileiro” que se convencionou chamar de Favela Movie. A escolha deste tema surgiu na necessidade de compreender porque o tema da violência está presente em toda a história do cinema brasileiro, bem como, voltou a ser protagonista nas últimas décadas. Ao analisarmos cinema nacional recente, constata-se que o excesso de filmes com tema da violência nas periferias está ligado ao período histórico do qual os mesmos fazem parte.

Palavras chave: Violência. Cinema. História. Favela Movie

ABSTRACT

The present study has as its theme the representations of violence in the films *God's city* (2002) and *Elite Squad* (2007). Where the goal is to understand some of the representations of violence, especially trafficking, found with the focus groups of the films. In order to clarify why violence was once again a common theme in Brazilian film productions in the 1990s and 2000s, even enabling the creation of a "Brazilian genre" that is conventionally called the Favela Movie. The choice of this theme arose in the need to understand why the theme of violence is present throughout the history of Brazilian cinema, as well as, has become protagonists in recent decades. When analyzing recent Brazilian cinema, it can be seen that the excess of film with the theme of violence in the peripheries is linked to the historical period of which they are part.

Keywords: Violence. Movie Theater. Story. Favela Movie

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	A ORIGEM DAS FAVELAS	14
2.1	As primeiras reflexões sobre as favelas	14
2.2	Divergências e consensos nos estudos sobre a Favela	18
2.3	A origem da palavra “Favela”	21
2.4	Estabelecimento de uma nova ordem social	23
3	A VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO	26
3.1	Favela Movie: o “gênero cinematográfico brasileiro”	26
3.2	Como a “Favela Movie” tornou-se um gênero	28
3.3	Representação do negro e da periferia no cinema brasileiro	30
3.4	As diversas formas de abordagem da violência no cinema brasileiro	31
3.5	Os diversos olhares no cinema	39
4	AS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA PERSPECTIVA DE SLAVOJ ZIZEK EM CIDADE DE DEUS (2002) E TROPA DE ELITE (2007)	42
4.1	Considerações sobre a violência	42
4.2.	Violência em Slavoj Zizek	44
4.3	Cidade de Deus e Tropa de Elite: “estórias” e “História”	46

4.3.1	“História”: contextos históricos, bastidores e recepção dos filmes	47
4.3.2	“Estórias”: enredos dos filmes.....	50
4.4	Os tipos de violência em Cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007)	54
4.4.1	Violência subjetiva	54
4.4.1.1	<i>Assaltos</i>	54
4.4.1.2	<i>Torturas/ agressões físicas e psicológicas</i>	56
4.4.1.3	<i>Estupro e homicídios</i>	57
4.4.2	Violência Objetiva.....	57
4.4.2.1	<i>Violência Objetiva em Cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007)</i>	58
4.4.3	Violência Simbólica	59
4.4.3.1	<i>Violência simbólica em Cidade de Deus (2002)</i>	59
4.4.3.2	<i>Violência Simbólica em Tropa de Elite (2007)</i>	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
	REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro é marcado, em sua história, pela temática da violência. O retrato desse tema nas periferias do Brasil está bastante tempo presente nesses filmes. Com a chamada pós-retomada do cinema nacional esse assunto voltou com tudo em nossas produções. A história do país, com seus problemas sociais, é marcada pela exclusão social, pela dominação, extermínios culturais e alienações de parte da população. Essa característica do país, também, tornou-se uma das marcas do cinema brasileiro, com uma quantidade bastante significativa de produções voltadas para a temática da violência.

Essa tradição começa nos anos 50 do século XX, principalmente, à falência do estúdio Vera Cruz, quando o modelo estético importado de Hollywood é esgotado e surgem reivindicações no sentido de se construir um cinema que fale das realidades brasileiras, nas esferas econômica e social. Nesse sentido, o Neorealismo italiano, ao mostrar situações de miserabilidade, teve grande influência para esse movimento inicial, que acabou culminando no Cinema Novo. O cinema novo com sucesso sobretudo na década de 1960, teve como característica o filme artesanal - *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça* - e tinha na violência um de seus temas mais caros. A estética, também violenta árida, seca, barroca, como menciona Xavier (2001, *apud* FRANCO, 2009) foi usada com o intuito de se fazer compreender a respeito da fome e da miséria do homem latino-americano.

A ascensão do narcotráfico no começo da década de 1980, impulsionada pelo êxito do crime organizado da década de 1970 e juntamente com a chegada e expansão da cocaína nas favelas cariocas mudou completamente a vida dos moradores dessas localidades, muito por conta da alta lucratividade que o tráfico de drogas trazia para as quadrilhas, ocasionando domínio quase que completo de traficante diante dessas comunidades (SALVO, 2012).

Os anos de 1990 foram marcados pelos massacres solicitados por forças policiais ou de polícia paralela, o que caracterizou o processo de redemocratização. Já nos anos 2000, o crime organizado passa a desenvolver ações de guerrilha urbana como “arrastões”, toques de recolher, ataques a ônibus e delegacias policiais. Essas décadas marcam também o crescimento do tráfico nas grandes cidades do Brasil, não demoraria como consequência, que o cinema mais uma vez retratasse essa realidade (FRANCO, 2009).

O cinema brasileiro na década de 1990 e 2000 reflete a situação sócio-histórica do país, e começa a produção de um número muito alto de filmes, como cenário as favelas. Esse fato, fez com que se pensasse na criação de gênero, ficou conhecido como “filme favela” ou

para ser mais universal, *Favela Movie*. Nessas produções, percebe-se que a pobreza, violência e favela são elementos presentes em todos os filmes.

Portanto, a grande questão deste estudo está em entender quais as representações da violência nos filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) e por que esta temática passou a tomar conta do cinema brasileiro?

Para isso, foi utilizado a classificação que o filósofo esloveno Slavoj Žižek faz sobre a violência, classificando-as em três tipos: violência subjetiva, na qual corresponde a um tipo de violência física e direta ou ideológica, onde o agente causador é nitidamente identificável e por esse motivo é a violência mais visível. Já a segunda, é a violência objetiva que não tem ligação direta com agente causador, estando relacionada ao sistema econômico, portanto, mais difícil de se identificar, por fim, temos a violência simbólica, que é ainda mais difícil de se notar, pois se situa na esfera da linguagem, dos símbolos e das significações.

A pesquisa se justifica na pretensão de proporcionar maior conscientização social acerca das representações sociais elaboradas no cinema sobre os moradores das favelas e periferias, não só da cidade do Rio de Janeiro, mas também em todo Brasil. Com isso, será abordado a relação do que é exposto nos filmes e como a questão do tráfico é vista pelos próprios moradores das favelas e também os policiais, fazendo relação do que é mostrado nas ficções com a realidade. Sendo assim, o estudo discutirá como a violência, sobretudo o tráfico, é tratado no país, trazendo um maior debate sobre esses temas e como o estado lida com essas questões.

Percebeu-se, ao longo do presente estudo, que há um grande âmbito interdisciplinar, trazendo com isso uma grande relevância científica, sobretudo no campo historiográfico. O trabalho abordará as representações no cinema, não de filmes com um fato ou evento histórico definido, e sim produções cinematográficas que narram um período bem próximo da data na qual foram produzidas, fazendo com que o pesquisador tenha um maior conhecimento não só do período no qual os filmes foram feitos, mas também dos períodos retratados nessas obras.

O trabalho sobre cinema requer, por parte do historiador, uma certa erudição. Na concepção do historiador Marcos Napolitano em seu artigo *A História depois do papel*, o pesquisador que se aventura em trabalhar com a sétima arte tem que levar em conta não só o elemento verbal (os diálogos, base do roteiro de um filme), como outros aspectos da linguagem cinematográfica, por exemplo, os personagens, o figurino, o cenário, a textura e os tons predominantes nas imagens, o ângulo da câmera, os efeitos de montagem etc. (NAPOLITANO, 2005).

A contribuição do cinema para a história é extensa no campo educacional, “o cinema através da sua produção fílmica, e não apenas dos documentários históricos, também podem ser utilizados para ensinar História ou, mais ainda para veicular e até impor uma determinada visão da História” (BARROS, 2008, p. 48). Outra grande contribuição do cinema para metodologia histórica está na tecnologia adicional para a *História Oral*, para a captação de depoimentos, além de ser material imprescindível para o historiador que lida com a chamada a *História Imediata*.

Desse modo, compreende-se o quanto que o historiador precisa do auxílio de outras disciplinas, principalmente da comunicação com enfoque em cinema. Dessa maneira, é notável a contribuição de um estudo como esse, especialmente em relação a sua contribuição acadêmica em relação a interdisciplinaridade.

De acordo com Marcos Napolitano (2005), existem três possibilidades básicas de relação entre história e cinema. A primeira é o cinema na história, que aborda como fonte primária para a investigação historiográfica, a segunda é a história no cinema, aqui o cinema como produtor de *discurso histórico* e como *intérprete do passado*, e a última relação é a história do cinema, que enfatiza o estudo dos *avanços técnicos*, da linguagem cinematográfica e das condições sociais de produção e recepção de filmes.

Já o historiador José D’ Assunção Barros aprofunda essas possibilidades de relação entre cinema e História colocando para cinco, são elas: Representação Histórica; Instrumento para o Ensino de História; Linguagem e modo de imaginação aplicável à História; Tecnologia de apoio para a pesquisa histórica e Agente Histórico. Dito isto, o que especificamente interessa a esta pesquisa é o cinema como representação histórica (BARROS, 2008).

O cinema não é só uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representação (BARROS, 2008). Barros divide em três as possibilidades de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação. Primeiro, são chamados de ‘filmes históricos’, são aqueles onde os filmes buscam representar eventos ou processos históricos, o segundo é ‘filmes de ambientação histórica’, são filmes que têm enredos criados livremente mas sobre um contexto histórico bem estabelecido. O terceiro é chamado de *documentários históricos*, são trabalhos de representação historiográfica através de filmes (BARROS, 2008).

Nessa perspectiva, a abordagem principal desse estudo é o cinema como representação e de *filmes com ambientação histórica*, uma vez que os filmes *Cidade de Deus (2002)* e *Tropa de Elite (2007)*, analisados nesse estudo, encaixam-se na possibilidade citada, pois, não possuem eventos ou processos históricos convencionados.

Marc Ferro, primeiro grande especialista na relação história e cinema, considera que todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, deve ser analisado pelo historiador. Isso porque a obra cinematográfica traz informações fidedignas a respeito do presente, sobretudo por revelar o imaginário social da sociedade que a produz. “O imaginário constitui um dos motores da atividade humana... o cinema, sobretudo a ficção, abre uma via real na direção de zonas da psicologia sócio-históricas jamais atingida pela análise do documento”. (FERRO, 1992, p. 12-13). Dessa forma, conclui-se que todo filme é histórico, embora seja produzido sem um evento ou fato histórico estabelecido os filmes que serão analisados nesta pesquisa traz traços importantes da sociedade que a produziu e a que é retratada nos filmes, tornando-se objeto interessante para observação do historiador.

Baseado nas ideias de Ferro, Barros (2008) ainda reforça este argumento dizendo que:

Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre ele estará sendo produzido dentro da História e sujeito as dimensões sociais e culturais que decorrem da História- isto independe da vontade dos que contribuíram e interferiram para sua elaboração. (BARROS, 2008, p. 56).

Ou seja, para o autor até mesmo o mais fantasioso filme fala sobre as possibilidades de uma realidade histórica, que mesmo inventada mostra uma visão de mundo daquela sociedade que a produz. Segundo Barros (2008), um filme que se passa na Idade Média, por exemplo, revela mais sobre a sociedade que fez o filme do que sobre o período retratado, porque revela imaginários e discurso tanto na recepção, como na produção.

Outra ideia bastante presente na obra de Marc Ferro e que contribuiu para esse estudo é o sentido de contra análise. O historiador Eduardo Morettin acredita que o cinema, para Ferro, é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. O filme contém uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição (MORETTIN, 2007). O cinema age como um “contra-poder” na concepção de Ferro, conforme aborda Morettin, por ser autônomo em relação aos diversos poderes da sociedade. Mesmo em regimes totalitários, onde o controle da produção artística é rígido, o cinema tem a possibilidade de exprimir uma ideologia nova e independente.

Barros (2008) já utiliza o termo *agente histórico* para falar no poder que o cinema tem de trazer vários outros aspectos escondidos nas sociedades que produz um filme. Isto porque, o cinema interfere direta ou indiretamente na história.

No tocante à metodologia, o presente estudo utilizou da pesquisa monográfica, no primeiro momento, ou seja, o levantamento de dados e conceitos utilizados junto a artigos acadêmicos, dissertações, teses, bem como ao cabedal teórico adotado. Além de críticas e ensaios em revistas, jornais e site sobre os filmes no período de suas exibições. Em seguida, procura-se levantar dados da filmografia, através da seleção e análise de cenas que, isoladamente ou em conjunto, reúnem indicativos da presença das representações da violência.

Para Barros (2008, p. 59), os filmes podem ser trabalhados em séries “[...] e não apenas a partir de análises individualizadas de seus discursos e seu enredo. Pode-se estudar a evolução de interesses temáticos a partir de um levantamento geral de obras fílmicas em um determinado período”. Sobre esta perspectiva, a presente pesquisa vai analisar o crescente interesse pela violência nas favelas brasileiras pelo cinema.

Diante de todos esses aspectos levantados, o estudo tem por objetivo compreender algumas das representações de violência, sobretudo, encontradas junto aos grupos enfocados dos filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), a fim de esclarecer o porquê do tema violência ser uma constante na produção cinematográfica brasileira entre as décadas de 1990 e 2000.

Para isso, o trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro fez um breve percurso sobre a origem das favelas brasileiras, para que se entenda alguns fatores históricos-sociológicos que contribuíram para chegarmos a um número significativo de filmes com a temática das questões das favelas.

O segundo capítulo abordou como surgiu e se estabeleceu a denominada *Favela Movie* como gênero do cinema brasileiro, bem como fazer um percurso de como temática da violência e as classes baixas foram representadas ao longo da história do cinema nacional, além de discutir pontos de contato entre o que é representado nos filmes e o contexto histórico de como a violência era tratada na cidade do Rio de Janeiro, no período da produção dos longas metragens.

Por fim, no terceiro capítulo, é abordado os aspectos gerais dos filmes, comparou-se como a violência é abordada nos dois filmes segundo a divisão de Zizek e quais as semelhanças e divergências sobre o tema.

Seguindo as ideias dos principais historiadores do cinema, como Marc Ferro (1992), Pierre Sorlin (1977) entre outros, que nos afirma que todo filme merece ser analisado pelo historiador, os filmes analisados nesta pesquisa podem ser fácil objeto do historiador. Estas obras trazem elementos importantes para se entender os contextos políticos e sociais

latentes nas comunidades periféricas, como também concepções do imaginário social, que muitas vezes são colocados no filme sem intenção dos próprios idealizadores.

2 A ORIGEM DAS FAVELAS

Os filmes analisados neste estudo enquadram-se no que posteriormente ficou conhecido como *Favela Movie*, ou seja, gênero cinematográfico brasileiro que surgiu nos anos 2000 para designar as produções audiovisuais que tem como cenário principal as favelas. Para Fernando Salvo (2012), os filmes mais recentes que têm como a temática da violência trouxeram uma nova configuração social, já que essas produções são reflexos direto do processo histórico que o Brasil, sobretudo, Rio Janeiro passou nas últimas décadas. Por isso, antes de abordar este gênero (tema do segundo capítulo) faz-se necessário, para um maior entendimento da temática, analisar a origem das favelas no Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro para que compreendamos o que proporcionou um aumento das representações desses lugares nos filmes brasileiros a ponto de se criar um gênero cinematográfico a parte para denominar essas produções.

Sabe-se que a expansão acelerada das favelas no Brasil foi proporcionada pela urbanização causada pela forte industrialização das décadas de 1950 e 1970. Para o autor Mike Davis, a explicação mais plausível dessa urbanização intensiva nos países pobres tem sua gênese na consolidação dos efeitos da globalização que, ao gerar drásticas alterações à estrutura produtiva fundiária, causou o deslocamento de grande quantidade de desempregados para os núcleos urbanos (DAVIS, 2006). Apesar do surgimento dessas habitações urbanas precárias no Brasil ter origem desde a colonização portuguesa, porém o advento das favelas vai ser um fenômeno do Rio de Janeiro do século XIX.

Desde sua origem, no final do século XIX, a favela sempre foi encarada como um mal da sociedade, como um grande problema social, sempre vista da janela de fora pelo lado pejorativo. A imprensa, documentos oficiais e a literatura dos primeiros registros sobre a favela, em sua maioria, contribuíram para que a imagem desses locais fosse de habitat natural de criminosos e desocupados, onde faltava tudo, desde saneamento básico, asfalto, água, luz e coleta de lixo (SALVO, 2012).

2.1. As primeiras reflexões sobre as favelas

Em seu profundo estudo sobre a gênese da favela carioca, Valladares (2000) difere dois momentos sobre as reflexões e pesquisa sobre as favelas, cujo marco divisor é a entrada das ciências sociais neste campo:

O primeiro vai do início do século XX aos anos 50, correspondendo ao período da gênese, da descoberta do fenômeno e da construção de um tipo ideal ou arquétipo, até a inauguração de um saber oficial sobre o mesmo, com a realização do primeiro Censo das Favelas da Prefeitura do Distrito Federal e do Censo Demográfico de 1950. Os autores dessa primeira são jornalistas, cronistas, engenheiros, médicos, arquitetos, administradores públicos e assistentes sociais. O segundo grande período começa nos anos 60 e chega aos nossos dias. Rapidamente, a universidade transforma a favela em um dos seus objetos de estudo, gerações de pesquisadores se sucedem, alguns se tornam “especialistas” e a favela se consagra, ganha centralidade e acaba por inspirar uma grande parte da literatura sobre a pobreza urbana no Rio de Janeiro e no Brasil (VALLADARES, 2000, p. 06).

Portanto, antes dos estudos das ciências sociais, o conhecimento sobre as favelas vinha de profissionais de diversas áreas com o intuito de denunciar e alimentar um debate sobre o que fazer com esse espaço e seus moradores.

Com isso, Valladares nos explica que a partir do início do século XX, data não só a descoberta da favela, mas também a transformação em um problema social. Nos anos iniciais, temos o problema da habitação popular, que era a grande questão do Rio de Janeiro conjuntamente com uma narrativa médico-higienista apoiado pelos engenheiros (VALLADARES, 2000). A autora exemplifica a questão com o seguinte dado:

O período 1890-1906 corresponde à emergência da crise de moradia, quando a população do Rio de Janeiro cresce à taxa geométrica anual de 2,84%, enquanto as construções prediais expandem-se 3,4% e os domicílios, apenas 1%. O resultado do descompasso entre construções e crescimento populacional reflete-se no aumento da densidade domiciliar, que passa de 7,3 para 9,8 pessoas por moradia (VALLADARES, 2000, p. 12).

Por conseguinte, para tratar do problema das habitações em 1905, o ministro da Justiça e Negócios Interiores, Dr. J.J. Seabra, “Criou uma comissão para dar parecer sobre o problema das habitações populares, escolhendo para tratar do seu aspecto ‘technicosanitário’ (VALLADARES, 2000, p. 13). Este fato, como Valladares coloca a favela no catálogo das habitações anti-higiênicas, portanto, esses locais passaram estar no radar do poder municipal para uma intervenção.

Em primeiro lugar, é importante lembrar que esses primeiros anos do século XX é o momento da “problematização” da favela, e tinha como grande característica forte respaldo do saber médico juntamente a engenharia reformista, dando diagnóstico sobre as habitações precárias e a pobreza. A concepção positivista desses profissionais também é apontada por Valladares como componente importante para explicação da preocupação dos mesmos para os problemas sociais, não só problema da ordem técnica.

Desde o Império, médicos e engenheiros já exerciam importante papel na política municipal: o Código de Posturas Municipais do Rio de Janeiro recebeu sugestões contidas em relatórios da Comissão de Salubridade da Sociedade de Medicina e

Cirurgia; em 1880 foi fundado o Clube de Engenharia, de onde saíram tanto nomes para compor os quadros do funcionalismo, como propostas para solucionar os problemas de urbanização da cidade; e na passagem do século foi instituída uma Comissão de Saneamento composta por engenheiros e médicos. A partir da República, engenheiros e médicos (em menor número) governaram a capital... (VALLADARES, 2000, p.14).

Além disso, esses médicos e engenheiros tinham a cidade do Rio de Janeiro como espaço privilegiado de representação de um projeto nacional, e por compartilhar dessas ideias que essas categorias problematizaram a favela (VALLADARES, 2000). Para os médicos higienistas a cidade do Rio de Janeiro era como um *corpo urbano*, onde apresentava deficiências e necessitava de certas intervenções. A interpretação da favela para eles era como uma doença, moléstia contagiosa, uma patologia social que precisava ser combatida (VALLADARES, 2000).

Na mesma linha de raciocínio, os engenheiros também viam as favelas como um problema de ordem física e moral da cidade, já o objetivo maior desses profissionais era a regularização, “[...] localizando de forma precisa e científica as causas dos principais problemas, preocupavam-se com os melhoramentos que poderiam garantir o bom funcionamento da cidade.” (VALLADARES, 2000, p. 14). Para Valladares (2000) acabar com as favelas era uma consequência desse tipo de pensamento.

Só em 1937, cria-se o código de obras do Rio de Janeiro, que para Valladares é um marco no reconhecimento oficial das favelas. Que chega a propor a extinção das favelas com a remoção dos moradores para habitações, fato que aconteceu só entre 1941 e 1943, com a construção de três parques proletários. Esse reconhecimento por parte do estado veio da necessidade de “Administrar a favela e os seus pobres que despertou o interesse em conhecê-la e conhecê-los mais de perto. Para bem administrar e bem controlar é necessário quantificar e dimensionar o problema ou a questão” (VALLADARES, 2000, p. 19).

É por esses motivos que nos anos 1940 surge um novo tipo de conhecimento sobre as favelas vindo dos órgãos oficiais, que tinha por objetivo coletar informações com a finalidade de redimensionar o fenômeno favela. Valladares (2000) atribui o seu caráter de *espaço provisório* como fator principal para que as favelas fossem ignoradas nos censos de 1920 e 1940.

Logo depois, em 1947, o prefeito general Angelo Mendes de Moraes, antecipou-se ao IBGE e realizou o primeiro censo das favelas. Pela primeira vez, foram “[...] dadas as possibilidades para a realização de um verdadeiro diagnóstico das condições de habitabilidade e do padrão de vida dos seus moradores, que, conforme constatado, já correspondiam a 7% da população do Distrito Federal” (VALLADARES, 2000, p. 24). Em 1950, sai o censo do

governo federal, no qual foram publicados pela primeira vez, separado da população geral, os resultados referentes à população das favelas do Distrito Federal. Estes dados possibilitaram, “Além de uma análise global do universo das favelas e seus habitantes, a comparação da população desses aglomerados com o restante da população do mesmo Distrito Federal” (VALLADARES 2000, p. 55).

Esse senso de 1950 possibilita ainda o surgimento de várias obras que o utiliza como fonte, como no caso do livro de José Alípio Goulart: *Favelas do Distrito Federal (1957)*, publicado pelo Ministério da Agricultura. Que ao utilizar os dados do censo demográfico de 1950 refuta toda a visão estabelecida por vários anos sobre os moradores da favela, “[...] como sendo constituídas, basicamente, de malandros e desocupados, quando não de marginais”. (VALLADARES, 2000 p. 24). Goulart utiliza tabelas sobre as atividades para retificar que seus moradores se dedicavam a vários ramos de atividade.

Outra refutação do autor sobre as representações estereotipadas da população das favelas é “Enquanto ao ser reduto exclusivo de negros, ao mostrar, que elas eram compostas 28,96% de brancos, 35,07% de pretos, 35,88% de pardos e 0,09 de amarelos” (VALLADARES, 2000, p. 25).

O livro *O negro no Rio de Janeiro*, do sociólogo Costa Pinto, publicado pela primeira vez em 1953, constitui mais um exemplo da mudança provocada pelo novo tipo de informação disponibilizada agora pelos dados oficiais.

Esses livros citados, revelam que começaram a ocorrer mudanças significativas na leitura sobre as favelas, uma nova análise da favela e de sua população surgia “Baseada em um conhecimento menos de impressão e mais de fundamento, fazendo uso de diferentes metodologias de pesquisa e de dados oficiais combinados à observação sistemática” (VALLADARES, 2000, p. 25).

Todo esse avanço resultou na publicação da pesquisa *Aspectos humanos da favela carioca*, em 1960, realizada pela equipe da Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS), organizada em dois suplementos especiais do jornal O Estado de São Paulo. Este estudo é um marco inicial dos estudos sobre a favela pelos sociólogos, portanto de grande importância para os avanços dos estudos sobre o tema. (SAGMACS , 1960).

O estudo de Valladares (2000) sobre como a sociedade via o problema das favelas vai até 1950, quando as ciências sociais ainda não tinham preocupação sobre o tema, profissionais de outras áreas ficaram se encarregaram disso. A seguir, debateremos essa outra

fase, quando os pesquisadores de humanas entram na discussão sobre tema das habitações precárias.

2.2 Divergências e consensos nos estudos sobre a Favela

Os estudos sobre as favelas mostram várias convergências e divergências entre os estudiosos sobre muitas questões envolvendo o tema. Percebemos que há muito mais pontos em comum do que discordâncias, não trazendo grandes prejuízos para o entendimento sobre o fenômeno do surgimento e crescimento das favelas brasileiras. Trataremos a seguir como os principais pesquisadores contribuíram para o melhor entendimento do assunto.

O primeiro acordo entre os pesquisadores está na causa do crescimento de habitações precárias, que teria ocorrido pelo rápido aumento populacional e do déficit habitacional da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX.

Antes do surgimento das favelas, tínhamos habitações populares chamadas de cortiços no século XIX, nesses lugares, de acordo Cardoso (2008), predominava a insalubridade e propagação de epidemias, como febre amarela e cólera, a promiscuidade e a violência. Essas moradias coletivas foram uma resposta à crise urbana, causada, sobretudo, pelo crescimento demográfico intenso e o déficit habitacional. Nos anos de 1870 e 1890, temos um aumento significativo na população do Rio de Janeiro que proporcionou uma grande procura por moradias, os quintais e terrenos livres deram lugar a pequenas casas e as antigas casas foram subdivididas em cômodos (VAZ, 1994).

Portanto, as políticas de extinção dos cortiços como lugares que deram origem as favelas também é fato indiscutível entres os pesquisadores.

Para Vaz (1994) o uso da palavra cortiço, para caracterizar as habitações coletivas, seja oriundo da associação que se fazia entre as estalagens e as colmeias. O cortiço é um tipo de caixa cilíndrica, de cortiça, usada como abrigo das abelhas no processo de produção de mel. A cortiça é a casca da árvore popularmente conhecida como Sobreiro (*Quercus suber*), que os antigos apicultores lusitanos extraíam para fabricar os abrigos das colmeias. Segundo a autora, a grande densidade de ocupantes, os seus minúsculos compartimentos e os ruídos decorrentes são os aspectos mais relevantes dessa relação (habitação/colmeia).

Vaz (1994) em seus estudos sustenta uma questão interessante, na qual nos diz que cortiço pode ser considerado a “semente da favela”. Isso porque o maior e mais famoso cortiço do Rio de Janeiro no século XIX, chamado “Cabeça de Porco”, que abrigava cerca de

2000 a 4000 moradores, sofreu diversos ataques do poder público, visando sua extinção. E em 1893, finalmente, torna-se o único cortiço comprovadamente demolido pelo poder público, para a autora essas iniciativas de demolição dos cortiços originaram as favelas (VAZ, 1994). Outro autor que sustenta essa mesma ideia foi Cardoso (2008). Para o estudioso, porém, ao acabar com os cortiços, o estado só transferiu o problema para outros lugares, por não ter escolha, os mais pobres acabam “[...] na maioria das cidades brasileiras sobre os morros ou ocupa as áreas de mangues e alagados, pouco valorizadas pelo mercado fundiário incipiente, gerando o ‘problema’ das favelas (vilas, mocambos, palafitas, malocas, invasões, baixadas etc.”. (CARDOSO, 2008, p.29).

O contexto militar da época foi outro componente importante sobre as origens da favela. Embora não seja consenso entre os estudiosos, as referências convergem sobre as dificuldades das Forças Armadas em oferecer habitações para seus subordinados de menor patente:

As circunstâncias do fim da Guerra do Paraguai e do encerramento da Guerra de Canudos foram muito importantes na cidade do Rio de Janeiro, pois uma parte significativa dos ex-combatentes retornou à capital, agravando ainda mais o déficit habitacional. O registro da autorização militar para que os soldados construíssem barracões no morro de Santo Antônio, por ocasião da Revolta da Armada, comprova não só o tamanho do problema habitacional da cidade, como a falta de perspectiva de solução para a moradia de praças e soldados (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 44).

Já para Abreu (1994), a origem das favelas está associada à crise habitacional e às crises políticas do início da República (Revolta da Armada, de 1893-1894 e Guerra de Canudos, 1896 a 1897). Houve uma rebelião de unidades da marinha, denominada revolta da armada, contra o governo do Marechal Floriano Peixoto, esse fato aumentou a dificuldade de alojar os soldados no Rio de Janeiro, por conta da lotação do convento de Santo Antônio, pelo 7º Batalhão, que não foi suficiente para abrigar os militares, foi autorizada a construção de diversos barracões de madeira nas encostas do morro de Santo Antônio.

Esse problema, no entanto, deriva desde a guerra do Paraguai (1864-1870), quando o retorno das tropas, por exemplo, contribuiu com o déficit de moradias da capital. Neste período, o exército sofria baixas e para recrutar mais soldados o governo ofereceu recompensas para os que se alistassem. Para ampliar o contingente nacional no cenário de combate, foi promulgado o decreto 3.725, de 06 de novembro de 1866, que libertava os escravos que tinham condições de servir o Exército. Os benefícios, como a pensão, foram estendidos às mulheres dos que fossem casados (CUNHA, 2000). Esse conjunto de circunstâncias, após o final da Guerra da Tríplice Coroa, contribuiu de maneira significativa para agravar o problema habitacional do Rio de Janeiro.

Medina (1964) traz outra discussão a respeito do surgimento das favelas, para o autor foram a abolição da escravatura e a crise na agricultura os responsáveis para o advento desses locais. O autor também alerta que a abolição da escravatura não modificou a realidade agrária do país, esses trabalhadores rurais não eram valorizados e não houve um projeto para inserção dos escravizados na sociedade brasileira. Enquanto a crise da agricultura do período acontecia, houve uma grande onda migratória de proprietários de terras para os centros com a finalidade de se fixarem, isso levou também os empregados para os mesmos caminhos e quebrava os laços afetivos entre senhores e escravos. A criação de gado passou a ser uma opção financeira para a agricultura, possibilitando a migração dos trabalhadores para as grandes cidades, em busca de trabalho.

Aliás, a ligação entre a abolição da escravidão com o surgimento de habitações precárias no Brasil é levantada por vários estudiosos da área de humanas.

Em artigo escrito por Costa e Azevedo (2016) e intitulado *Das senzalas às favelas: por onde vive a população negra brasileiro*, como o próprio nome sugere, faz uma ligação entre as senzalas do período da escravidão, as favelas do período atual, passando antes pelos cortiços.

Durante o período pós-escravidão, os escravizados passaram a ocupar o ambiente urbano e disputar o uso desse solo. Os bairros começaram a se dividirem por classes sociais e cores também, já que os bairros mais centrais, as residências ficaram mais caras, enquanto que nos periféricos eram ocupados ilegalmente (COSTA; AZEVEDO, 2016).

No século XX, teve início o que ficou conhecida como a teoria do branqueamento no território brasileiro, quando a mão de obra escrava começou a ser substituída por mão de obra branca europeia. Com essa mudança, os escravizados negros assumiram a condição de invisibilidade na sociedade brasileira.

Com isso, a saída encontrada pelos descendentes de escravizados e pelas pessoas de baixa renda foi a moradia precária, que ficou conhecida como cortiço:

Os cortiços originaram-se a partir de grandes casarões que durante o Império, serviam de morada para pessoas ricas e abrigavam apenas uma só família. Essas edificações, ao passar dos anos, não foram cuidadas e no final do século XIX passaram a ser ocupadas por dezenas de famílias que não possuíam outro lugar para morar, fazendo com que os cortiços se tornassem invisíveis para a paisagem urbana. É válido ressaltar que, por conta de terem sido construídos por famílias da classe alta, esses cortiços se localizam em bairros centrais das cidades (COSTA; AZEVEDO, 2016, p. 150).

A relação que as autoras fazem entre senzala e cortiço se encontra no fato que esses lugares apresentam características muito idênticas, como um “[...] pequeno espaço para

moradia ocupado por muitas famílias, ou seja, falta de qualidade de vida, ambientes com falta de ventilação, falta de privacidade, iluminação inadequada para a vista e [...] utilização de um único cômodo como moradia” (COSTA; AZEVEDO, 2016, p. 150).

É importante lembrar, que como mostram os estudos já citados (VAZ, 1994a/b; CARDOSO, 2008) nessa pesquisa, os cortiços deram origem às favelas, portanto toda essa comparação com os lugares de moradia dos escravizados como os cortiços estende-se, também, às favelas.

Com o final da escravidão houve um enorme contingente populacional. E o processo abolicionista deu liberdade aos escravizados, mas não os livrou dos estigmas com a mesma velocidade. Esses negros juntam-se aos grupos de homens livres, mas igualmente marginalizado, como os mestiços e índios (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011).

Gonçalves e Nascimento (2011) mostram que:

O grupo formado por esses novos “cidadãos” mudou o perfil socioeconômico do país, uma vez que vários outros vinham de diferentes regiões e traziam consigo marcas particulares de seus lugares de origem, favorecendo a diversidade cultural que já se instalava no Brasil. Contudo, como vinham de uma experiência de cativo, esses negros não se fixavam em terra alguma. Trabalhavam em propriedades alheias, recebiam pelo serviço prestado e partiam rumo a novas terras e novos trabalhos (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011, p. 52).

As autoras apontam ainda que com uma abolição sem planejamento, não houve muitas opções de moradias para os ex-escravos, que oficialmente estavam livres, mas não conseguiram se livrar das péssimas condições as quais foram submetidas por muito anos (GONÇALVES; NASCIMENTO, 2011). Os cortiços e posteriormente as favelas são exemplos dessas condições precárias dessa parte da população no quesito moradia.

2.3 A origem da palavra “Favela”

A origem do nome *Favela* está relacionada à Guerra de Canudos (1896-1897). Este é o consenso entre os estudiosos do tema, mas o interessante é que o mesmo não acontece quanto ao que, especificamente, desta guerra influenciou a palavra em si. Em um belo estudo sobre as origens da favela, Queiroz Filho (2011) faz um levantamento sobre a visão de vários autores sobre a ligação entre a origem do termo e famosa guerra no sertão baiano.

Favela é o nome popular atribuído a diferentes plantas brasileiras. Ao que tudo indica, a espécie da família Euphorbiaceae passou a caracterizar os agrupamentos de domicílios urbanos precários graças a um contexto geográfico e histórico muito peculiar. Esse conjunto de circunstâncias pode ser sintetizado pelo encadeamento de

quatro principais elementos: planta, topografia, combate e narrativa (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 37).

Situando o leitor sobre o contexto da época, a Guerra de Canudos ocorreu em Belo Monte na qual se confrontaram o Exército Brasileiro e os integrantes de um movimento popular religioso liderado por Antônio Conselheiro. Quatro expedições militares combateram os partidários do beato penitente. Os combates ocorreram entre 1896 e 1897, causando baixas de aproximadamente 20.000 insurgentes e 5.000 militares. As repercussões desse insólito conflito, enormes para o país, foram eternizadas pela obra prima do escritor Euclides da Cunha, *Os Sertões*, de 1902. A grande presença de uma planta chamada favela, na região, deu nome a uma encosta do arraial de Belo Monte de Canudos, o Alto da Favela (QUEIROZ FILHO, 2011).

O primeiro estudo analisado por Queiroz Filho (2011) a levantar a ligação de Canudos com a origem das favelas foi o da Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS), que conclui:

Encerrados os combates em Canudos, parte dos soldados sobreviventes e das vivandeiras (mulheres que acompanham as tropas e fornecem comestíveis) se instalou no Morro da Providência no Rio de Janeiro, capital do país na época. Também trouxeram uma cruz, que foi instalada numa pequena capela no topo do morro, em devoção a Antônio Conselheiro. Uma das decorrências dessa ocupação foi o surgimento do novo nome para o local, o Morro da Favela (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 38).

Já para Medina (1964) o Morro da Providência no Rio de Janeiro foi renomeado de Morro da Favela não só em homenagem a região da Bahia, por parte dos soldados remanescentes da guerra, mas também para ilustrar as semelhanças entre as circunstâncias vivenciadas no sertão e na capital federal. Desde a topografia, que proporcionava visualizar o “inimigo” nas diferentes épocas (Antônio Conselheiro e Ministério da Guerra), a metáfora da situação de extrema precariedade que esses soldados passaram em ambos os lugares, a necessidade de uma guerra poderia ser comparada às dificuldades passadas em seu novo local, já que os soldos e pensões aos sobreviventes e inválidos estavam atrasados (QUEIROZ FILHO, 2011).

Zylberberg (1992) levanta um novo aspecto à discussão, que é a toponímica entre Canudos e o Rio de Janeiro. O rio da Providência estava presente na região dos combates e, o morro da Providência, na Capital Federal. Valladares (2000), por sua vez, levanta semelhanças reveladoras:

A origem do termo também está associada à ocupação do Morro da Providência, no final do século XIX, por ex-combatentes da Guerra de Canudos que buscava

pressionar o Ministério da Guerra a pagar os soldos atrasados. A autora apresenta também uma compilação das interpretações sobre essa denominação: 1) a favela, espécie que denominou a vertente de Canudos, também ocorria no morro carioca; 2) a associação da forte resistência dos soldados de Antônio Conselheiro entrincheirados no morro da Favela, durante a Guerra de Canudos, aos habitantes do morro carioca (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 39).

Pasternak (2006) ressalta que a planta do sertão nordestino e os barracos do morro da Providência no Rio de Janeiro tinham a mesma distribuição física, facilitando sua associação.

Muito além das divergências sobre a origem do termo para os morros, o interessante foi notar que houve um processo de generalização do seu significado. “Assim como numa metáfora, figura de linguagem na qual uma palavra substitui outra em vista de uma relação de semelhança, a palavra favela passou a ser utilizada de forma mais ampla.” (QUEIROZ FILHO, 2011, p. 40).

Vaz (1994) conclui que o nome próprio virou substantivo, isto é, na década de 1920, os jornais passaram a utilizar o nome do morro, para caracterizar esse tipo de ocupação. Compartilhando da mesma ideia, Abreu (1994) reforça que a palavra favela tornou-se um nome genérico para denominar assentamentos precários na segunda década do século XX.

Outra discussão interessante é quanto ao reconhecimento oficial das favelas. Enquanto os estudos de Vaz (1994) dizem que foi na década de 1940, para Valladares (2005) o reconhecimento oficial da existência das favelas já estava presente no Código de Obras do Rio de Janeiro, em 1937.

Não podemos esquecer que a enorme repercussão da obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, foi um fator bastante relevante para que a popularidade do termo favela. Muito mais do que a Guerra dos Canudos em si, o sucesso editorial da obra pode ser considerado o grande responsável pela consolidação do termo que denomina assentamentos urbanos precários, a obra é fundamental na divulgação do termo e colaborou com o processo de formação de um imaginário coletivo sobre a favela (QUEIROZ FILHO, 2011).

2.4 Estabelecimento de uma nova ordem social

A ascensão do narcotráfico no começo da década de 1980, impulsionada pelo êxito do crime organizado da década de 1970 e juntamente com a chegada e expansão da cocaína nas favelas cariocas mudou completamente a vida dos moradores dessas localidades, muito por conta da alta lucratividade que o tráfico de drogas trazia para as quadrilhas,

ocasionando domínio quase que completo de traficante diante dessas comunidades. Esse fenômeno é o que Salvo (2012) identifica como uma nova configuração social.

Importante dizer que, as autoridades e alguns setores da sociedade apontaram as favelas como um local onde se deveria afastar do resto da cidade por conta dos transtornos que os moradores de tais espaços poderiam trazer. O fato é que algo de concreto nunca foi feito por parte do estado para sanar tais problemas. Só em 1927, cria-se um plano oficial de remodelação do Rio de Janeiro, que tinha velado o projeto de “limpeza” da cidade, visto que antevia a mudança da população das favelas, haja vista que sua presença colocava em perigo a ordem e segurança, além de atrapalhar na “beleza” da cidade (ZALUAR, 2007).

Em 1937, o Código de Obras da cidade chegou a propor a extinção das favelas com a remoção dos moradores para habitações, fato que aconteceu só entre 1941 e 1943, com a construção de três parques proletários. “Já no início da década de 1960, o governo titubeou entre as políticas de remoção e urbanização - mas foi com o golpe de 1964 que, de fato, se criou condições favoráveis à política de remoção, devido à truculência da polícia.” (SALVO, 2012, p. 04).

Como já dissertado nos parágrafos anteriores, a favela sempre foi vista como um espaço de exclusão e, portanto, nunca fazendo parte totalmente da cidade. E desde o começo do século XX, a ideia de uma cidade dividida sempre fez parte das discussões sobre o Rio de Janeiro:

Esse conceito de dualidade, presente nos discursos sobre a favela carioca à época, persistiu durante mais de cem anos, sendo acionado em diferentes contextos históricos. Se na década de 1970, sob a égide do regime militar, tal esquema dualista foi duramente criticado pelo discurso sociológico - pois nesse momento o que se pretendia era enfatizar a favela como um complexo coeso, de forte unidade associativa, familiar e de vizinhança -, já no início dos anos 1980 a metáfora dualista seria novamente acionada para não mais abandonar o imaginário brasileiro (SALVO, 2012, p. 343).

A chegada do tráfico de cocaína agrava o imaginário sobre a favela na década de 1980, que passa a ser mais vista como um local onde o crime domina todos os seus aspectos e seu moradores são bárbaros e marginais.

Cidade Partida (1994) é o título escolhido do livro do renomado jornalista Zuenir Ventura sobre as tensões e conflitos no Rio de Janeiro. A bela escolha do nome revela muito bem do que o mesmo se trata. Ventura relata uma cidade amedrontada pela violência crescente dos anos 1990, onde movimentos como o Viva Rio, representando o lado mais “civilizado” e as classes dominantes da cidade e moradores da favela do Vigário Geral, vítimas de uma chacina onde 21 moradores foram executados por policiais, que queriam parte

do lucro do tráfico, juntaram-se para fomentar um convívio de paz entre as opostas Rio de Janeiro (VENTURA, 1994).

Como a antropóloga Alba Zaluar (2007) constatou, uma nova onda de homicídios foi registrada no final dos anos 1970, quando o regime militar terminava. Houve mais, sobretudo, sequestros, roubos e homicídios que utilizavam armas de fogo, estes crimes cresceram rapidamente em todo território nacional. Segundo a autora, a maior entrada de armas de fogo juntamente com drogas no Brasil, pode estar relacionada com o aumento de criminalidade nos últimos anos da década de 1970.

Outro fator levantado pela autora é o nível de impunidade no Brasil, uma vez que, “Uma porcentagem incrivelmente elevada de homicídios não é objeto de inquérito policial, e seus autores não são jamais identificados.” (ZALUAR, 2007, p. 43).

A ligação entre a presença do tráfico nas favelas e o aumento da criminalidade no Rio de Janeiro é um fato notório, já que, como mostra Zaluar (2007) 57% dos homicídios cometidos naquele ano estavam relacionados com o tráfico e com “A participação de policiais e outros atores políticos na rede do crime organizado é peça fundamental desse quebra-cabeça de repentina explosão de violência a partir do final da década de 1970.” (ZALUAR, 2004, p. 31). Por isso, a autora enfatiza os cuidados que devemos ter na associação da pobreza e urbanização acelerada com o aumento da violência no Rio de Janeiro sem levar em conta os mecanismos institucionais do crime organizado.

Com todo esse crescente aumento da criminalidade, temos mais uma vez uma *cidade partida* (Rio de Janeiro) na maneira de vivenciar toda essa violência. De um lado os pobres, que ver a discriminação por morarem no mesmo lugar dos traficantes aumentarem, além do medo e insegurança que tomaram conta por todas as localidades das favelas, com os líderes do tráfico como uma espécie de prefeitos dessas comunidades. Na outra ponta temos a classe média, que não deixou de ser atingida pelos respingos da criminalidade vindo das favelas, fazendo com o que essa classe social se isole e pratique um discurso mais conservador.

3 A VIOLÊNCIA NO CINEMA BRASILEIRO

Pobreza, violência, favelas, desde o cinema novo os cineastas brasileiros buscam retratar os problemas sociais e os personagens esquecidos do nosso Brasil. Nas décadas de 1990 e 2000 esse tema dominou o cinema brasileiro e tem feito sucesso no país e fora dele, possibilitando até a criação de um “gênero cinematográfico brasileiro”. Salienta-se que, nesse mesmo período, o Brasil vive o que estudiosos chamaram de retomada do cinema¹, em que, volta-se a fazer filmes depois de alguns anos de produção quase nula.

Como vimos no capítulo anterior, essa tendência deriva de uma nova ordem social (SALVO, 2012) estabelecida no país, em que o narcotráfico, estimulado pelo sucesso do crime organizado junto com a chegada e expansão da cocaína chega nas favelas cariocas, mudando completamente a vida dos cidadãos dessa cidade.

Em vista disso, os filmes que trazem a vida nas favelas cariocas começaram a fazer sucesso e conseqüentemente há um aumento das produções com essa temática.

Neste capítulo, falaremos sobre a criação do gênero *Favela Movie* e seu estabelecimento no cinema brasileiro e como, o cinema nacional representou a violência e seus agentes ao longo de sua história.

3.1 Favela Movie: o gênero cinematográfico brasileiro

O excesso de abordagens no cinema brasileiro sobre as favelas no final da década de 1990 e anos seguintes fizeram com que se pensasse na criação do gênero, que ficou conhecido como *Filme Favela* ou para ser mais universal *Favela Movie*. Nessas produções, percebe-se que a pobreza é elemento presente em todos eles e “[...] com o advento e a projeção internacional de películas com esta temática, o termo ‘favela’ passa a ser utilizado como gênero cinematográfico – inicialmente com produções brasileiras e depois se expandindo para demais nacionalidades.” (LUNA, 2016, p. 01).

Para Salvo (2012), o contexto sócio-histórico explica o estabelecimento desse gênero, a chegada do narcotráfico e das armas de fogo nas favelas nos anos 1979 e 1980 são fatores nos quais estabelecem uma nova ordem social nesses lugares. Salvo (2012) ainda revela que favela como gênero cinematográfico foi divulgada pela grande mídia e

¹ “Convencionou-se chamar de retomada a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 11).

pesquisadores, dentre eles Nagib (2006), que irá retratar a sua solidificação logo após o sucesso de *Cidade de Deus* (2002). Além disso, como constata Luna (2016), é muito difícil categorizar essas obras e devido as suas particularidades, convencionou-se caracterizar estes filmes com a palavra *Favela*.

Inicialmente, para a análise da origem e consolidação do gênero *Favela Movie* usaremos como base a pesquisa de Salvo (2012), que teve como fundamentação a teoria de Jason Mittell, que traz uma abordagem do gênero como categoria cultural, ou seja, os gêneros funcionam para classificar os textos e juntá-los a grupos de suposições culturais que se vinculam por meio de discurso, e não como características intrínsecas aos textos, como é mais comum se pensar.

Esses discursos, para Mittell, podem ser classificados em três noções fundamentais:

Discursos de definição (marcas do texto que apontam suas operações internas; o que equivale a ressaltar, por exemplo, a significativa oposição entre natureza e civilização contida no western); discursos de interpretação (que funcionam para posicionar os sentidos centrais dos textos; como dizer que filmes de horror articulam as ansiedades sociais) e discursos de avaliação (que referem-se à hierarquização, ao valor cultural relegado aos textos, como considerar que documentários são mais valiosos socialmente e intrinsecamente do que as novelas). (SALVO, 2012, p. 350).

Salvo (2012) disserta que, para Mittell são esses discursos que são características peculiares dos gêneros, visto que, configuram-se nas mesmas práticas que definem o gênero, delimitam seu sentido e posicionam seu valor cultural. Mittell, para sustentar sua teoria, baseia-se em duas ideias de Michel Foucault. Primeiro, para Mittell quando olhamos o gênero como categoria formada por práticas culturais que são próprios ao objeto analisado, chega-se muito próximo de várias análises de Foucault:

Como se sabe, Foucault analisa amplas formações discursivas tais como sexualidade, insanidade e criminalidade, argumentando que tais formações são sistemas de pensamento historicamente específicos, categorias conceituais que funcionam para definir experiências da cultura dentro de um amplo sistema de poder. Essas formações discursivas emergem de micro-instâncias sociais, incorporando-se aos chamados “regimes de verdade” da sociedade. Por isso mesmo, para Foucault, as formações discursivas são variadas e constituídas culturalmente; portanto, discursos são práticas e devem ser analisados em ação, quando se fazem culturalmente operativos (SALVO, 2012, p. 351).

Com isso, Mittell, segundo Salvo (2012), alerta para uma observação maior sobre termos e definições que circulam em torno de um exemplo genérico para captar como pressupostos culturais específicos estão ligados à instauração de gêneros particulares.

Seguindo, Mittell ainda utiliza o discurso denominado por Foucault *função do autor*, que:

Ao invés de tratar os textos como produto de autores, propõe que certos textos ou discursos têm uma função ativa de autor que indica seu status autorado, mas não sustenta um vínculo direto com o indivíduo “real” que é criado no discurso. Como consequência, a autoria deixa de ser um processo de criação individual e toma a forma de uma função do texto ativada culturalmente, via ampla circulação textual. (SALVO, 2012, p.351).

Baseado nessa ideia, Mittell recomenda que se os gêneros são feitos de relações intertextuais entre textos, então as enunciações discursivas que vinculam os textos sob a rubrica do gênero devem ser o lugar e o material de análise para os pesquisadores. Aliás, como enfatiza Salvo (2012), atentar que essa associação de intertextualidade não é um fato dado, porque ela só se torna possível a partir das práticas da produção e da recepção, por conta da atividade cultural. Portanto, é levado em consideração, práticas da indústria, a influência da crítica, os modos de endereçamento conferidos pelos realizadores e as produções de sentido produzidas por parte das audiências (SALVO, 2012).

3.2 Como a “Favela Movie” tornou-se um gênero

Diante das perspectivas apresentadas até aqui, abordaremos a seguir, algumas características que levaram a formação da *Favela Movie* como gênero, principalmente do ponto de vista cultural.

O primeiro elemento importante levantado por Salvo (2012) baseado nas ideias de Mittell é o fator histórico, já que o aumento dos filmes sobre as favelas só foi possível pelo contexto sócio-histórico bem específico, que como já tratamos, foi derivado de uma nova ordem social ocasionada pela chegada do narcotráfico e das armas de fogo nos morros cariocas. Isso ocorreu principalmente no final da década de 1980, tendo seu auge na década de 1990, chegando até os dias atuais. A partir dessa época, tem-se uma ampla cobertura dos meios de comunicação sobre o tráfico no Rio de Janeiro originando posteriormente também, uma maior presença desse tema nos filmes nacionais.

Também, há outro ponto importante para uma proposta de gênero focada no amplo circuito das práticas culturais que nos ajuda ver os *Favelas Movie* como gênero brasileiro é o da intertextualidade dos filmes. Salvo (2012) ao analisar autores como John Fiske, observa “[...] que a intertextualidade é o primeiro terreno da cultura, já que qualquer texto é lido em relação a outros - quando um conhecimento textual em série é acionado para

sustentar tal operação.” (SALVO, 2012, p. 353). Entretanto, para Fiske, não é necessário que leitores estejam habituados com textos específicos para ler a intertextualidade, porque ela já existe num espaço entre os próprios textos (SALVO, 2012).

Fiske ainda elabora uma divisão de modo a organizar as diversas formas de relações intertextuais, pois:

[...] faz uma distinção entre textos primários (a narrativa propriamente dita); textos secundários (publicidade e crítica especializada, por exemplo) e textos terciários (opiniões de fãs em “cartas do leitor” dos jornais e revistas, por exemplo). Para Fiske, a partir dessas distinções é que se pode observar duas dimensões da intertextualidade: a vertical e a horizontal. O autor explica que relações intertextuais horizontais são aquelas em que os textos primários se ligam mais ou menos explicitamente, portanto, sua mais difundida faceta é o gênero. Já a intertextualidade vertical configura-se na relação dos textos primários com todos os outros que se referem a ele. (SALVO, 2012, p. 354).

Como nos mostra Salvo (2012) há essas duas categorias de intertextualidade, criado por Fiske, presentes nesses filmes de ambientação das favelas, que têm não só a intertextualidade horizontal, como nas citações, variações, repetições de fórmulas, inversões de possibilidades de olhar. Igualmente, encontramos a intertextualidade vertical, existente em conexões que tais filmes estabeleceram com os documentários recentes sobre favela¹²; com a literatura sobre o assunto; com a música (rap); com algumas ficções televisivas (minisséries e telenovelas) e com a mídia, de modo geral, que em suas reportagens e matérias aborda, quase diariamente, os conflitos entre traficantes, polícia e comunidades na cidade do Rio de Janeiro.

Além disso, há outro aspecto que reforça uma proposta de gênero focada no amplo circuito das práticas culturais, é a observação das marcas internas dos filmes. Para ilustrar bem essa tese Salvo (2012) nos dá vários exemplos presentes nestes filmes. As excessivas imagens aéreas da cidade do Rio de Janeiro, focando nos morros cariocas é uma marca presente nos filmes. Normalmente, as cenas começam a cidade carioca de forma geral ou as belas praias e logo em seguida corta para as favelas, situando o telespectador do que realmente os filmes se tratam.

Outros exemplos desses aspectos são a linguagem dos personagens, cheias de palavrões, erros gramaticais e gírias, e para dá mais fidelidade, são utilizados atores vindo do morro, reforçando a busca do real. Seguindo os exemplos, temos ainda a brutalidade das cenas, não raro vemos mortes de crianças e adolescentes, além de tiroteios constantes, armas de fogo com presença constante, o consumo e venda de drogas em boa parte das cenas. (SALVO, 2012).

3.3 Representação do negro e da periferia no cinema brasileiro

Nos primeiros anos do cinema no Brasil, ainda no cinema mudo (1896-1912), as representações do não branco era marcado pelas teorias raciológicas de autores como Nina Rodrigues e Silvio Romero, porém, com o movimento modernista começou a influenciar e estimular a pluralidade da cultura brasileira. Com isso, em sua maioria, os filmes ironizaram os negros e representavam as grandes narrativas da tradição indianista, como em *O Guarani* de 1908, que teve o Antônio Leal, o primeiro ator negro em um filme brasileiro. (RODRIGUES, 2014).

Logo depois, na década de 1930, a intervenção do estado nas produções cinematográficas foi a principal característica desse período, pelas políticas do governo Vargas, que era marcada pela defesa da indústria nacional. (RODRIGUES, 2014).

Já nas décadas seguintes, 1940, 1950 e 1960 são marcadas pela mestiçagem, dando maior destaque para o negro.

Neste período, o gênero chanchada destacava-se com seus filmes tematizando o cotidiano dos trabalhadores da cidade e do campo, e tiveram grande aceitação por parte do público, entretanto, a crítica adjetiva nessas produções “[...] como de baixa qualidade, extremamente conservador e que tratava as temáticas populares de forma debochada e chula.”. (RODRIGUES, 2014, p. 19).

Por suas temáticas, as chanchadas tinham como público principal, as classes baixas, que habitavam os cortiços, subúrbios e favelas. Entretanto, foi só nos anos 1940 que as favelas do Rio de Janeiro tornaram-se tema principal das produções cinematográficas brasileiras, isso, muito por conta da chegada do cinema sonoro e com o nascimento das escolas de samba. (RODRIGUES, 2014).

Ainda, neste mesmo período, “[...] a representação dos negros era pautada no desejo de embranquecimento em personagens estereotipados: personagens marcados pela infantilidade e pelo lado cômico, bondoso e assexuado” (RODRIGUES, 2014 p. 19). *Oscarito e Grande Otelo* (1949) é o exemplo maior deste fato, e que atingiu enorme sucesso popular.

Posteriormente, nos anos 1960, surge um movimento artístico e político denominado *Cinema Novo*. Conhecido pelo seu nacionalismo, que destacava a cultura brasileira, em que o negro/povo era a principal classe, a revolução desse movimento estava nas características estéticas e linguísticas inspirados pelos métodos de produção independentes. A principal contribuição desse grupo para o cinema brasileiro foi colocar os negros à frente na representação do país. (RODRIGUES, 2014).

Nos anos 1970 e 1980, temos um olhar mais estereotipado dos negros e pobres, trazido principalmente pela as chamadas pornochanchadas, “[...] que tocavam a questão racial, porém, em sua grande maioria situando as tensões raciais no passado e com a metáfora da exploração” (RODRIGUES, 2014, p. 21).

Já nos anos 1990, acontece o que ficou conhecido como retomada do cinema brasileiro. Quando a Embrafilme², principal fomentadora do cinema no Brasil, é extinta pelo governo Collor dificultando as produções audiovisuais. Nos governos seguintes há a instauração da lei do audiovisual e começa a crescer novamente o número de filmes feitos no país. O filme *Carlota Joaquina- Princesa do Brasil*, de Carla Camurati e que estreou em 1995, é o marco dessa retomada brasileira no cinema.

3.4 As diversas formas de abordagem da violência no cinema brasileiro.

Diferentes maneiras de abordar a pobreza e violência em situação urbana, como já vimos, marcam passagens importantes no cinema nacional. Desde um romantismo simpático dos filmes que inauguram o cinema moderno; passando pelo cinema novo, que foca na violência, sobretudo no campo, não deixando de abordar também pelo meio urbano, utilizando-se de alegorias, como meio de questionar ideologias preponderantes; até chegar nos tempos mais recentes, como nos anos de 1990 e anos 2000, que tende a associar violência e pobreza como sinônimos (HAMBURGER, 2007).

Neste momento da pesquisa, faremos um apanhado de como a violência foi abordada ao longo da história do cinema brasileiro, tendo como cenário as favelas brasileiras, principalmente as cariocas.

Há dois momentos na história do cinema brasileiro onde a representação da violência se intensifica e tem como cenário, ambientes precários de moradias, principalmente as favelas; no período do Cinema Novo (1960-70) e no chamado cinema da retomada e pós-retomada (1990). Enquanto o Cinema Novo dá uma visão mais utópica e politizada, incitando o público, o cinema mais recente traz uma nova estética publicitária, trazendo uma glamourização da pobreza. Por outro lado, podemos perceber mais realismo nos filmes mais recentes, mostrando as mazelas sociais de maneira mais impactante, sem os simbolismos e romantismo do sertão cinemanovista. Também, tem como elemento forte as cenas de

² A Embrafilme ou Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima e vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura e como braço do Instituto Nacional do Cinema (INC).

violência mais explícitas, tornando mais atrativo ao público e não deixando de causar debates sobre as suas questões sociais.

O cinema moderno brasileiro está inesperadamente ligado à favela carioca. Percebemos isso desde os filmes do consagrado Nelson Pereira dos Santos como, em *40 graus*, de 1955, quando vemos a favela como uma espécie de reduto, aqui pegar trechos de outros textos. Estes dois de Nelson Pereira dos Santos colocam as favelas na geografia das cidades e expõem com ternura o mundo das classes populares.

A pobreza e a miséria perpassam boa parte do cinema brasileiro, mesmo que cada época aborde de forma diferente essa questão. No cinema novo, por exemplo, essas temáticas tinham como cenário o árido sertão nordestino, pois, como nos fala Caio Franco “[...] se tratava do ambiente ideal para a analogia da sociedade brasileira, era povoado por personagens emblemáticos que assumiam posturas opressoras, passivas ou mobilizadoras.” (FRANCO, 2009, p.07). Nesta época, tínhamos um cinema com um projeto ideológico bastante forte, que tinha o objetivo de tratar esses problemas sociais com aspecto mais real e combativa sempre visando mover um impulso reformador pudesse agir sobre o público.

Pode-se dizer que o cinema novo é o pioneiro nas representações de temáticas que condizem com aspectos relacionados às classes populares no Brasil, por isso, o sertão e as favelas passam a ser cenário principal desse movimento cinematográfico, no entanto, podemos notar que os centros urbanos também são abordados e tanto a classe média quanto a burguesia recebem severas críticas.

Comparando ao cinema um pouco mais recente da chamada retomada, podemos perceber as diferenças com o cinema novo. Uma crítica bastante comum, feita por autores como Ivana Bentes e Ismail Xavier é que em vez de se falar em estética da fome³, como no cinema novo, temos a cosmética da fome, com certa glamourização da pobreza com um visual publicitário, de ‘videoclipes’ ou hollywoodiano. Outra diferença é relacionada ao cenário, onde saímos do sertão, como lugar majoritário dos filmes dos anos 1960, para a periferia e favela no cinema dos anos 2000. Enquanto o sertão mostrava estória não tão violentas, com moldes mais romantizado da violência, o cinema periférico tem um tom mais contundente, mais intenso relacionado ao tema, mesmo não sendo tão politizado (FRANCO, 2009).

³ Termo criado por Glauber Rocha e que nomeia seu mais famoso manifesto. A Estética da Fome constitui uma “cultura da fome” que violenta a percepção do espectador, que seja intolerável e faça nascer um novo pensamento revolucionário capaz de tirá-lo da inércia. Em geral, assume uma linguagem mais vanguardista e com discurso utópico. Ao contrário de romantizar ou glamourizar a fome e a miséria, de transformá-la em um produto de consumo imediato ou em mero folclore, o filme procurava violentar a percepção do espectador. *A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.* (ROCHA, 1965)

Essa mudança do foco do lugar nos assuntos da violência no cinema brasileiro se dar porque a partir das décadas de 60 e 70 o homem camponês passou a ser uma minoria e as grandes injustiças sociais passaram a ter como cenário as cidades. A maioria dessas pessoas passaram a habitar em lugares de baixíssima qualidade de vida, aumentando a pobreza e miséria nesses lugares. O tráfico agrava a situação surgindo na década de 70, aumentando significativamente, criminalidade, que vai chegar aos anos 90, a níveis de uma guerra urbana (FRANCO, 2009).

O cinema novo e o cinema marginal dos 1960/1970 são os primeiros movimentos a retratar a violência e a vida nas favelas brasileiras. No entanto, é possível notar as diferenças em comparação à abordagem dos problemas socioeconômicos do Brasil com protagonismo das classes baixas em relação ao cinema brasileiro dos 1990/2000 (HAMBURGER, 2007).

Enquanto no cinema novo a violência era retratada a partir de uma chave alegórica (HAMBURGER, 2007), no Cinema Marginal ela era visto como um dos prolongamentos das posições de uma geração de cineastas, dado o cenário político-social. Já o cinema dos anos 1990/2000, a violência é um fato que se manifesta em várias dimensões de nossa sociedade, sendo assim, a partir de vários pontos de vista, resgata expressões dessas dimensões, as quais em sua maioria está centrada no universo popular (SILVA, 2013).

O cinema novo e o cinema marginal possuem uma proposta estética e ideológica semelhante quando representam a violência e a periferia, realçando a famosa “estética da fome”. Com a relação ao cinema dos anos 1990/2000 percebemos uma dificuldade de identificar um conjunto estético e ideológico em comum, o que é perceptível é um aumento da temática que envolva os espaços de exclusão. Com isso, os filmes *Favela Movie* “[...] devem ser analisados a partir de uma perspectiva que considere além das tendências comuns entre eles, as particularidades e estratégias que norteiam os seus ‘discursos’ acerca dos indivíduos que habitam as periferias.” (SILVA, 2013, p. 14.)

Uma das principais características dos filmes dos anos 1990/2000 identificado por Fernão Pessoa Ramos (2008) são a criminalidade e miserabilismo. A violência e a criminalidade são problemas que afetam direto ou indiretamente os membros de nossa sociedade. Portanto, os filmes, com seus recortes específicos, mostram uma visão sobre esses dilemas. Representações que se legitimam através do cunho realista, no qual se estruturam, e que de acordo com Silva (2013, p. 15) “As discussões não devem apenas centrar-se na verossimilhança dessas representações, mas principalmente, na maneira de como elas são produzidas e as acepções geradas em nossa sociedade por elas”.

Há poucas similaridades da representação da favela dos anos 1950 e 1960 com as dos anos de 1990/2000. No cinema do passado, percebemos um destaque maior sobre as questões sociais com um retrato um tanto quanto idealizado das favelas, com seus moradores vistos, quase sempre, como pessoas humildes e simpáticas, amantes do samba, do carnaval e do futebol, “[...] e os espaços da malandragem e das contravenções ganhavam uma aura muito mais de romantismo do que de banditismo.” (SALVO, 2012, p.345). Já no cinema recente, o banditismo torna-se figura central nas representações, o tráfico domina as narrativas, vindo das brigas de bandos rivais pelo domínio das bocas de fumo, juntamente conflitos entre os moradores, policiais e traficantes, isso tudo tendo como pano de fundo a pobreza e violência, não lembrando em nada o romantismo dos anos 1950 e 1960.

No entanto, é Humberto Mauro que vai ser apontado por vários pesquisadores como o primeiro cineasta a representar a favela no cinema brasileiro com seu filme *Favela dos meus amores* (1935). Nelson Pereira dos Santos, muito influenciado por Humberto Mauro, e pelo neorealismo italiano faz em *Rio 40 Graus* (1955) um retrato de uma favela com uma visão mais realista, onde a pobreza e miséria saltam aos olhos do telespectador. Com as atenções voltadas muito mais para a família e os moradores da favela carioca do que para a violência em si, “A intenção do cineasta estava mais para a retratação da vida daquelas pessoas excluídas que para a abordagem do impacto da violência ou como esta perpassava pela vida destes moradores” (FRANCO, 2009).

Já *Cinco Vezes Favela* (1962), influenciado pelo cinema de Santos, traz cinco cineastas como Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade fazendo um retrato da favela mais romantizado do que vinha sido produzido, com o enfoque na miséria, mas sem tratá-la como causa das violências nesses lugares. Para Hamburger (2007, p.119), *Cinco vezes favela* “Trata-se de um instrumento de intervenção, a um só tempo, artística e política, na situação de desigualdade que estrutura a sociedade brasileira e encontra na favela expressão urbana visualmente contundente”.

Outros exemplos de filmes de favela da mesma época é *Assalto ao trem pagador* (1962), que conta a história de residentes da favela, que decidem assaltar um trem para melhorar de vida. Ainda além de *ladrões de Cinema* (1977) que traz também moradores da favela que assaltam equipe de filmagens de *Hollywood*, com o objetivo de produzir um filme que expressasse a realidade do Brasil — com o tema da Inconfidência Mineira. *Assalto ao trem pagador* (1962) tem um aspecto interessante no qual os bandidos despertam a simpatia do telespectador, fazem esquecer todos os seus crimes, essa questão é mais um exemplo da romantização comum no cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970.

Já as décadas de 1970 e 1980 são marcadas pela censura e “milagre econômico”. No cinema, o tema favela ficou restrito a filmes experimentais, ligados a movimentos populares, ao cinema marginal como *O Bandido da luz Vermelha*, ou a filmes independentes ligados aos movimentos sociais, Eduardo Coutinho comandou dois deles: *Santa Marta e Duas Semanas no Morro*. (HAMBURGER, 2007).

Nesta época, Hector Babenco fez dois filmes que mostram a rotina corrupta e discriminatória das instituições policiais e criminais brasileiras, são eles: *Lúcio Flávio* e *Pixote*. Nessas obras, a pobreza restringe-se a clientela dessas instituições e a mídia surge como uma aliada das versões oficiais que escondem a corrupção dessas instituições (HAMBURGER, 2007).

Logo após, nos anos 1990, a invisibilidade relativa mudou. Isso, porque os telejornais, principalmente os vespertinos, começaram a trazer o ambiente dos morros e das periferias urbanas para a televisão, tudo isso, como muito “sensacionalismo” (HAMBURGER, 2007).

O exemplo mais claro que temos desse período é o *Aqui, Agora* de 1991, do SBT, que vai se preocupar com pequenos conflitos e crimes localizados, em vez do oficialismo da cobertura convencional, percebemos uma mudança tanto estética, como de assunto (HAMBURGER, 2007). Este tipo de programa deu à luz a vários “filhotes”, como posteriormente na extinta Manchete, derivando em outras emissoras atuais, como na Record e Rede TV. Os jornalistas Datena e Marcelo Resende formam os mais conhecidos no comando desse tipo de telejornal.

Hamburger (2007) ainda lembra que, essas modificações que o jornalismo sofreu, redefiniram o que é notícia, dando espaço para notícia além das governamentais, isto, possibilitou o desenvolvimento de um jornalismo não-oficial.

Todas essas experiências, possibilitaram nos anos 2000, o surgimento de séries de ficção televisiva, como na Rede Record, com *Turma do Gueto* ou *Vidas Opostas*, e na Rede Globo como *Palace II*, *Cidades dos Homens* ou *Antônia* como microséries em coprodução, ou ainda *Central da Periferia*, programa de auditório que mostrava a diversidade cultural que circulava na periferia (HAMBURGER, 2007).

No campo cinematográfico, temos um marco na maneira de ver a periferia fora do olhar dos telejornais, que é o documentário: *Notícias de uma guerra particular (1999)* de João Moreira Salles que utiliza imagens feitas por um telejornal da Rede Manchete, e foi feito para a TV a cabo.

Como lembra Salvo (2012), foi o documentário *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) de João Moreira Salles e Katia Lund, que dá o pontapé inicial para retomada dessa temática, para Salvo (2012, p. 348),

A importância do documentário é que pela primeira vez se lançou um olhar reflexivo sobre questões até então pouco visíveis fora dos telejornais populares. Notícias de uma Guerra Particular aborda os impasses da guerra insana entre policiais e traficantes nos morros e periferias cariocas e recompõe a lógica interna da espiral de violência no Rio de Janeiro, contrastando três visões distintas: a da polícia, a dos traficantes e a dos moradores.

Com *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) cria-se uma nova abordagem da violência, que passa a ser mais crua e realista, fato que até então não era comum de se ver no nosso cinema. Dito isto, a importância deste documentário é tão grande, que para Salvo (2012), abriu as portas para mais três filmes, todos lançados em 2002, fundamentais sobre a temática: *O Invasor*, de Beto Brant; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e *Ônibus 174*, de José Padilha.

São diversos os filmes em que classes baixas são protagonistas nos anos 1990/2000. Entre os filmes de ficção estão, *Quanto vale ou é por quilo?* (1995), *Quem matou Pixote* (1996), *Como nascem os anjos* (1996), *Quem matou Pixote* (1996), *Orfeu* (1999), *Palace II* (2000), *O invasor* (2001), *Como uma onda no mar* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Contratodos* (2004), *Carandiru* (2003), *De Passagem* (2003), *Cidade dos Homens* (2007), *Antonia* (2007), *Tropa de Elite* (2007), *Última parada 174* (2008), *Bróder* (2010), *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro* (2010). E entre os documentários: *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Babilônia 2000* (2000), *Ônibus 174* (2002), *Aparte* (2002) *O prisioneiro da grade ferro: auto-retratos* (2003), *À margem da imagem* (2003), *Estamira* (2005), *O cárcere e a rua* (2005), *Favela Rising* (2005) e *Falcão, meninos do tráfico* (2006).

Cidade de Deus (2002), indubitavelmente, é o filme marco do gênero *Favela Movie* e da chamada pós-retomada⁴. Acredita-se que esse fato, é devido principalmente pelo seu sucesso não só no Brasil, mas internacionalmente. Além de que pela primeira vez temos a favela como cenário majoritário no cinema nacional, portanto o filme possui todas as características do que se convencionou a chamar *filme de favela*.

Inclusive, *Cidade de Deus* (2002), dentro das várias críticas que o filme recebe está a de que a violência recebe o foco endógeno, como se ela fosse isolada do resto da

⁴ Período iniciado em 2002, com o lançamento de *Cidade de Deus*, de acordo com alguns estudiosos, entre eles Luiz Zanin Oricchio (2003).

cidade, autônoma e autofágica, na opinião de Bentes (2007). Em contraponto a essa perspectiva, a autora discute que o problema do tráfico de drogas nas favelas existe ligado a toda uma estrutura que se organiza fora dela, pela rede produtora e abastecedora, pela conivência e corrupção policiais e pelo papel do público consumidor. Ademais, Ivana Bentes (2007) critica que, em lugar da estética da fome própria da época do Cinema Novo e que denunciava as contradições socioespaciais, surge hoje em dia uma “cosmética da fome”, que espetaculariza as mazelas sociais nas favelas.

Quanto vale ou é por quilo? (2005) de Sérgio Bianchi, traz a temática das origens históricas da formação das favelas cariocas. O longa faz uma ligação entre o final do período da escravista e as favelas atuais, mostrando que desde aquela época, com a abolição da escravatura, as populações negras eram relegadas a residirem nas áreas periféricas das vilas. A ocupação dessas áreas periféricas e topograficamente menos favoráveis à habitação tem uma ligação direta com a formação posterior das favelas nos dias atuais (MOREIRA, 2011).

Temos dois filmes que abordam a questão do narcotráfico e o surgimento das facções do crime organizado: *Quase dois Irmãos* (2005) de Lúcia Murat e *400 contra 1-uma história do crime* (2010) de Caco Souza. As obras se passam nos anos 1970, durante o Regime Militar, quando presos políticos e presos ditos “comuns” passam a conviver na prisão da Ilha Grande, contexto no qual surge o embrião do que viria a ser, até os dias atuais, o maior grupo do crime organizado no Brasil, o Comando Vermelho. Ambos filmes servem como documento para se compreender o processo em questão, apresentando o contexto do surgimento do crime organizado e os atores envolvidos (MOREIRA, 2011).

Notícias de uma guerra particular (2001) de Kátia Lund e *Dancing with the devil* (2009) de Jon Blair, resgatam a temática do narcotráfico, além da violência urbana e das tensões entre a polícia e traficantes:

As visões de uma brasileira e de um estrangeiro sobre um mesmo tema convergem tanto em método como nas conclusões sobre o assunto. Ambos os filmes retratam a velada guerra urbana carioca sob a ótica dos três grupos sociais envolvidos – policiais, traficantes e a população. A mensagem passada nos discursos dos três grupos em questão é a de que todos são ao mesmo tempo agentes e vítimas das próprias contradições em que vivem. (MOREIRA, 2011, p. 05).

Já os filmes *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2 - o inimigo agora é outro* de José Padilha, traz uma representação da crise da segurança pública no Rio de Janeiro: o primeiro filme trata do cotidiano da Polícia Militar e do surgimento do Batalhão de Operações Especiais – BOPE, força bruta e incorruptível da PM do Rio, comandada pelo capitão Nascimento, interpretado por Wagner Moura; já o segundo mostra a corrupção ampliada na

Secretaria de Segurança Pública, no Governo Estadual, e o surgimento das milícias urbanas armadas, formadas por policiais corruptos exonerados da função (MOREIRA, 2011).

As produções *Falcão – meninos do tráfico* (2006) de MV Bill e Celso Athayde, *Meninas* (2006) de Sandra Werneck, e *Contratempo* (2009) de Malu Mader e Mini Kerti tem em seu tema central a fase da passagem da infância para a adolescência e vida adulta em uma favela. *Falcão – meninos do tráfico* (2006) retrata a entrada desde muito cedo de crianças e adolescentes no vício e no crime organizado, a busca de autoafirmação e ascensão dentro do grupo. Já *Contratempo* (2009) trata da gravidez precoce na adolescência, a descoberta da sexualidade, a maternidade e paternidade ante as dificuldades do cotidiano (MOREIRA, 2011).

O filme *5x favela – agora por nós mesmos* (2010) de Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Luciana Bezerra, Cadu Barcellos e Manaíra Carneiro, sob coordenação de Cacá Diegues faz uma releitura da proposta desenvolvida em um filme clássico do Cinema Novo: *Cinco vezes favela* (1962) de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, sob coordenação de Leon Hirszman. A diferença é que no filme mais antigo os diretores eram cineastas de renome, e no filme de 2010 os diretores são jovens oriundos das próprias favelas, formados no grupo *Nós do Morro*, já citado anteriormente.

Thiago Moreira (2011) ainda assinala aspectos da visão que os estrangeiros tem sobre o universo das favelas brasileiras, que estão presentes nas produções:

Rio de Jano de Anna Azevedo, Eduardo Lima e Renata Baldi (2004) mostra a visita do cartunista francês Jano ao Rio, resultando na elaboração de um álbum de desenhos com mesmo título do filme, uma ode ao jeito de ser carioca e à cultura dessa cidade; já *Rio* de Carlos Saldanha (2011) é uma animação que mostra a saga de uma ararinha azul, nascida em uma mata do Rio, capturada e criada nos EUA, que tempos depois volta à capital carioca por motivos alheios à sua vontade, onde acaba sendo capturada por uma quadrilha de traficantes de animais e levada a uma favela. O documentário *Complexo: universo paralelo de Mario Patrocínio* (2011) traz o olhar de um jovem cineasta português sobre o cotidiano no conjunto de favelas do Complexo do Alemão em um período que antecedeu a invasão desse local pela polícia e pelas forças armadas, com a desarticulação das lideranças do tráfico na região (MOREIRA, 2011, p. 73, grifo do autor).

Filmes pouco conhecidos no cenário brasileiro, mas que revelam muito como o estrangeiro entende as favelas e comunidades pobres do país e de certa forma enquadram-se na categoria de *filmes favela*.

3.5 Os diversos olhares no cinema brasileiro

Um fator importante de se dizer e que é levantado também por Hamburger (2007), é que todos esses cineastas do cinema novo que se debruçaram sobre o tema da pobreza nas favelas, faz uma evidente separação entre a voz de quem fala, no caso o diretor, e a de quem se fala. Notamos Nelson Pereira Santos demonstra certa admiração, nessa relação de alteridade; já em *Cinco vezes favela* (1962), há uma cumplicidade com o tema levantado, que é notado pela notável mobilização, está bastante criticada pelo cinema marginal, que radicalizam o ponto de vista autoral do cineasta.

Ao analisar 25 filmes com a temática da favela, Thiago Moreira (2011) em sua pesquisa, trata de três olhares sobre esses longas-metragens; o primeiro é o olhar dos diretores que não moram nas favelas, que vai desde a crítica e coerência das contradições desses locais a uma visão romanceada e pouco contundente no aprofundamento das discussões. Já segundo, é o olhar dos diretores estrangeiros, que enfatiza a violência cotidiana das favelas, levantando o lado mais dramático da situação e também trazem um lado oposto disso, que é o fascínio com a vida e cultura própria das favelas. E por último, a visão dos diretores que moram nas favelas, “[...] que variam entre a crítica e denuncia dos problemas cotidianos de seu local e vivência e a exaltação da favela.” (MOREIRA, 2011, p. 74.).

O fato de que pouco filmes do “gênero” *Favela movie* são feitos por moradores das favelas, é uma questão relevante de discussão sobre o tema. Isso ocorre, como sugere Moreira (2011), pelos custos e dificuldades de se produzir e veicular obras audiovisuais com produção e qualidade profissionais no Brasil.

Em seus estudos sobre essa questão, Adriana Kerchner da Silva (2016) trata questões relacionadas à posição do intelectual, principalmente de esquerda, em relação às massas e a maneira de criação de “arte revolucionária” feita no Brasil. A autora utiliza dois filmes para exemplificar essas discussões, que são *Cinco vezes favela*, de 1962, e *5x favela – agora por nós mesmos*, de 2010, visto que as duas obras têm temas em comum, mas abordam-nos de formas distintas. Silva (2016) acredita que essas diferenças são causadas, além de fatores históricos, pela origem que têm os cineastas envolvidos.

Ao utilizar autores como Spivak e Margery Fee, Silva (2016) reflete o papel do intelectual ao abordar questões da população subalterna, como dito anteriormente. Para o autor a principal crítica de Spivak é sobre a “[...] tentativa de homogeneizarem as diversas individualidades que compõem esse outro, tratando todas por conceitos-chave gerais, como ‘trabalhadores’, ‘povo’ e ‘classe subalternas’.” (SILVA, 2016. p. 131). Para a autora, os membros das classes subalternas são bastante heterógenos e a visão dos intelectuais europeus

é de criar um outro ideal e generalizado para pensar as questões sociais convenientes, mas sem ver criticamente a posição do intelectual e o quanto esse Outro criado não corresponde à totalidade de sujeitos envolvidos na situação.

Silva (2016) estende a crítica de Spivak para os intelectuais de esquerda brasileiros, que é de homogeneizar a classe subalterna, agrupando-os em trabalhadores ou favelados, e não pensando de forma crítica sobre sua posição em relação às massas. Ademais disso, a arte criada por eles, de forma geral, representava o Outro e seus problemas, mas não havia o interesse de permitir que ele falasse por si próprio.

Silva (2016) lembra ainda que a possibilidade de um filme feito pelos próprios moradores das favelas, como é o caso do *5x favela – agora por nós mesmos (2010)*, foi possível graças a um novo contexto histórico. Grupos de rap como *Os Racionais Mcs*, na literatura de Ferréz e outros autores, grupos antes marginalizados reivindicaram falar por si próprios, deixando para o intelectual do seu papel de mediador e organizador das massas.

Apesar das reivindicações dos moradores em falar de si próprio, o que vemos no cinema brasileiro é um movimento contrário, pois

Muitos filmes recentes, como *Cidade de Deus (2002)* e *Tropa de elite (2006)*, para citar os dois mais famosos, voltam-se para representar a vida na periferia dentro d[a] [...]tríade ‘favela— violência — criminalidade’. Tratar da vida na favela como sendo permeada sempre por drogas, tráfico e violência causada por ele e pela polícia virou forte clichê do cinema sobre a favela. (SILVA, 2016, p. 132).

Reforçando essa linha de pensamento, percebemos o quanto o cinema brasileiro tornou-se em várias obras, um amplificador de clichês e estereótipos sobre moradores de favelas, que em sua maioria são representados como viciados, bandidos, maloqueiros e etc.

Silva (2016) também utiliza Margery Fee para falar sobre a visão de intelectuais sobre classes baixas. Segundo o autor, Free ressalta como todo discurso sobre um grupo distinto demonstra um posicionamento do intelectual em relação a esse grupo. A autora encaminha-se para a mesma conclusão que Spivak, de que a posição do intelectual deve ser a de criar espaços para o subalterno falar e ser ouvido, em vez de ser paternalista e falar pelo Outro. Desse modo, Margery Fee

[...] desvela o quão difícil é, tratando-se de falar pelo Outro, determinar os níveis de romantização, criação de estereótipos e generalizações que existem na obra. [...] posição do intelectual é sempre ideológica e parte de um referencial estabelecido pelo próprio intelectual a respeito do que vai retratar. Então, quando se faz um filme falando somente sobre a miséria existente na favela, o autor está assumindo um referencial de que aquilo é a realidade desse meio social, o que nem sempre pode ser verdadeiro (SILVA, 2016, p. 132).

Ao compararmos os dois filmes *Cinco vezes favela*, notamos uma grande diferença, isso está principalmente ligado a fala de si e a fala do outro. Enquanto 1962 temos a temática da vida dos pobres que é tomada em chave revolucionária, trazendo a visão do jovem intelectual de esquerda de como se solucionariam os problemas dos marginalizados. Principalmente no episódio selecionado, a solução encontrada é bastante utópica e muito inspirada nas ideias marxistas das práticas revolucionárias. Enquanto no filme de 2010 temos episódios como Arroz com feijão do filme de 2010, que traz um problema mais prosaico, mas muito presente na vida dos moradores da favela, o de lutar para comprar um frango para comemorar o aniversário de um familiar. Para olhos da classe média, esse tipo de situação não tem o gosto do exótico, parecendo ser uma trivialidade que não interessa para o público de um filme. (SILVA, 2016)

4 AS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA PERSPECTIVA DE SLAVOJ ZIZEK EM CIDADE DE DEUS (2002) E TROPA DE ELITE (2007)

4.1 Considerações sobre a violência

O principal objetivo dessa pesquisa é falar sobre como a violência é representada nas obras analisadas, e para que consigamos tal êxito mostra-se fundamental entendermos tal conceito.

Faz-se necessário alertar que a violência, enquanto conceito não há consenso, por possuir grande variedade e abrangência de suas manifestações. Com isso, a violência torna-se algo difícil de ser definido devido ao seu grau de abstração e a sua variedade de significação (BARAZAL, 2014). A seguir serão apresentadas algumas dessas tentativas. Um dos mais conhecidos estudos sobre violência é do filósofo francês Yves Michaud, que nos fala que “há violência quando, em uma situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma ou a mais pessoas em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais”. Esta é uma das ideias que vão nortear este trabalho.

Com outros autores alarga-se esta ideia, para Minayo e Souza (1998, p.10) “Qualquer ação intencional, perpetrada por indivíduo, grupo, instituição, classes ou nações dirigidas a outrem, que cause prejuízos, danos físicos, sociais, psicológicos e (ou) espirituais”. Aqui a violência é compreendida como um problema de saúde pública.

Já para Santos (1996) a violência configura-se como um dispositivo de controle aberto e contínuo, ou seja, a relação social caracterizada pelo uso real ou virtual da coerção, que impede o reconhecimento do outro, pessoa, classe, gênero ou raça, mediante o uso da força ou da coerção, provocando algum tipo de dano, configurando o oposto das possibilidades da sociedade democrática contemporânea.

No Brasil, uma das principais referências sobre o tema é o sociólogo Sérgio Adorno (2016), que elenca as suas principais características como: emprego de força bruta ou desmedida; forma de privação; os efeitos da violência produzem danos à integridade física, psíquica, moral, aos bens materiais e simbólicos. Para o autor a violência “Designa fatos e ações humanas que se opõem, questionam ou perturbam a paz ou a ordem social reconhecida como legítima.” (ADORNO, 2016, p.03). Outra ideia bastante difundida por Sérgio Adorno é a ideia de que é possível escrever a história do Brasil, como uma história social da violência. Com isso, Adorno diz que a história do Brasil é marcada por essa característica.

Outra autora que nos ajuda a entender as origens da violência é a reconhecida filósofa alemã Hannah Arendt em sua obra *Da Violência*, escrita entre 1968 e 1969, trata de uma investigação acerca da natureza e das causas da violência. A autora parte da descrição e discussão dos acontecimentos políticos imediatos, colocando-nos o sistema de guerra e violência a que estamos submetidos. Para a autora, a guerra é o sistema social básico, dentro do qual outros tipos de organização social conflitam ou conspiram. Superpopulação, por exemplo, para a autora, redundam em agressividade e violência (ARENDR, 1994).

Em boa parte da obra, Arendt (1994) preocupa-se em esclarecer a distinção entre poder e violência, contra as teses do instinto inato humano de dominação e agressividade, partilhadas por Hobbes e Maquiavel, ou mesmo do desejo de ser comandado, ela lamenta o fato da ciência política moderna não distinguir, terminologicamente, os conceitos *poder*, *força*, *autoridade* e *violência*, fenômenos distintos e diferentes entre si. Para a autora a questão crucial é e sempre foi a de “Quem governa quem?” Poder, força, autoridade, violência nada mais são do que palavras a indicar os meios pelos quais o homem governa o homem. São consideradas sinônimas por terem a mesma função.

Hannah Arendt (1994) demora-se em dissecar cada uma delas e descobrir-lhes a verdadeira característica e função. O *Poder* corresponde à habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em comum acordo. Este jamais é propriedade de um indivíduo, pertence a um grupo e existe apenas enquanto o grupo se mantiver unido. Quando dizemos que alguém está "no poder" estamos na realidade nos referindo ao fato de encontrar-se esta pessoa investida de poder, por certo número de pessoas, para atuar em seu nome. No momento em que o grupo - de onde se originara o poder desaparece também "o seu poder". A *Violência* distingue-se por seu caráter instrumental. Seus instrumentos são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor (independência) natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo. Conclui-se desta discussão que o poder é a essência de todo governo, não a violência.

Neste trabalho, Arendt também busca fazer uma análise da natureza e das causas da violência. Para a filósofa, a violência não é nem animalésca nem irracional. Dizer que a violência se origina do ódio é usar um lugar-comum. Apesar do ódio poder ser irracional, assim como as demais paixões humanas. A crítica à burocracia faz-se presente também nesta obra, a autora nos diz;

Quanto mais burocratizada a vida pública, maior será a atração exercida pela violência. Em uma burocracia plenamente desenvolvida, não há como discutir, a quem apresentar reclamações, sobre quem exercer as pressões do poder. A burocracia é a forma de poder onde todos são privados de liberdade política, do

poder de agir, já que o governo de Ninguém não é a ausência de governo, onde todos são igualmente destituídos de poder temos uma tirania sem tirano. (ARENDR, 1994, p. 45).

Por fim, e o mais importante para esta pesquisa, é o pensamento do filósofo Slavoj Žižek, pensamento esse que vamos destrinchar para logo depois exemplificarmos nos filmes analisados.

4.2 Violência em Slavoj Žižek

Em sua obra *Violência: seis reflexões laterais (2014)*, o filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žižek faz uma vasta reflexão sobre vários aspectos da violência e levanta várias formas desse fenômeno social. Logo na introdução do livro, Žižek divide a violência em três concepções: a violência subjetiva, violência objetiva e a violência simbólica. Analisaremos brevemente cada uma delas.

A violência subjetiva, como o nome já lembra, corresponde a um tipo de violência física e direta ou ideológica, onde o agente causador é nitidamente identificável e por esse motivo é a violência mais visível. Žižek deixa claro que esse tipo de violência é “[...] exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos disciplinados e multidões fanáticas.” (ŽIŽEK, 2014, p. 25). Além disso, desperta maior atenção e afetos da sociedade.

Podemos citar como exemplos desse tipo de violência presentes na violência urbana, rural e doméstica como assaltos, estupros, homicídios, sequestros, linchamentos, terrorismo e agressões físicas e psicológicas. Além das violências ideológicas causadas por preconceitos e discriminações presentes em *bullying* e outras formas de constrangimentos. Ainda tem a violência ultrassubjetiva na qual Žižek exemplifica nos grupos de “Fundamentalismos emergentes, de caráter étnico e/ou religiosos e em última instância, racistas.” (ŽIŽEK, 2014, p.24).

Já a violência objetiva é de difícil identificação, pois não está ligada diretamente a um agente causador, porque se desenvolve de modo sistêmico, objetivo e, conseqüentemente, anônimo. Por esse motivo, seu reconhecimento torna-se mais difícil, especialmente porque é gerada em conseqüência do sistema econômico.

Segundo Žižek (2014, p. 26) “Essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e as suas ‘más’ intenções, mas é puramente ‘objetiva’, sistêmica, anônima.”, ou seja, a violência objetiva é causada por uma força abstrata do capitalismo, como se fosse efeitos colaterais desse sistema econômico, que tem como base, de acordo com o autor, com a

injustiça e as desigualdades. O que podemos perceber do trabalho desse filósofo é que as três formas de violência são consequências do capitalismo, sendo que a objetiva é a que mais reflete essa ideia.

Podemos identificar como exemplos de violência objetiva a gerada por um sistema que atende políticas de demanda econômica que beneficia a situação abstrata do capital despreza a realidade social dos indivíduos efetivos. Zizek (2014) ainda sinaliza sobre a violência ultraobjetiva, que se desenvolve a partir de condições do capitalismo global que promove a criação automática de indivíduos excluídos e dispensáveis (dos sem tetos aos desempregados).

Por últimos, temos a violência simbólica, essa é a mais difícil de identificar, porque se situa na esfera da linguagem, dos símbolos e das significações. Zizek acredita que há uma violência oculta na linguagem, o que parece ser uma contradição, já que a linguagem seria, teoricamente, o oposto a violência.

Slavoj Zizek pensa diferente de alguns pensadores que defendem a fala como uma forma de renúncia a violência, como algo que possibilita o diálogo, então o consenso, acordos e empatia. Isto porque, o ser humano é definido pela linguagem, somos seres sociais e simbólicos e, a linguagem é uma das formas de gerar violência, dependendo da força como nós estruturamos a nossa linguagem iremos posicionar as pessoas de forma mais ou menos valorizadas, criamos uma identidade simbólica e essa que nos define dentro da sociedade. Se somos tratados como inferiores, tornamo-nos realmente inferiores dentro dessa simbologia. Para o autor há algo de violento no próprio ato de simbolização de uma coisa, correspondendo a sua mortificação.

Essa ideia de Zizek está muito relacionada ao estudo de outro sociólogo que se debruçou sobre a violência simbólica que é o Pierre Bourdieu, para este autor, a linguagem resulta de um poder invisível, porque está em dimensão figurada. Assim, realiza-se pelo emprego de categorias de percepção, isto é, de princípios de visão e divisão do mundo produzido socialmente. Portanto, Pierre Bourdieu acreditava que a linguagem cria uma ordem simbólica e, quando alguns dominam a produção de sentido sobre o mundo social, tendem a forjar uma visão engendrada em sua direção, o que termina por legitimar uma dominação na esfera prática, isso que resulta a violência simbólica (BOURDIEU, 2014).

4.3 Cidade de Deus e Tropa de Elite: “estórias” e “Histórias”

Tiroteios, assassinatos, assaltos e tráficos de drogas são alguns elementos da violência urbana que são tratados nos longas metragens *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007). Além disso, a fotografia escura e a câmera na mão trêmula para enfatizar os temas retratados também é algo em comum dessas obras.

Cidade de Deus (2002) e *Tropa de Elite* (2007) são dois dos principais filmes da história do cinema brasileiro, na lista dos 100 melhores filmes nacionais da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) coloca *Tropa de Elite* (2007) em 30º lugar e *Cidade de Deus* (2002), o mais bem colocado, em 8º lugar. Inclusive este último é considerado um marco no cinema brasileiro, inaugurando a chamada pós-retomada. Com tudo isso, as escolhas da análise destas obras se dão não só pelo seu sucesso tanto de público, como de crítica, como também pelo fato de que, como já foi dito, que é possível escrever a história do Brasil, como uma história social da violência, como defende o sociólogo Sérgio Adorno.

Como o cinema é um dos maiores captadores da realidade social, os longas deste trabalho souberam como nunca retratar os motivos do crescimento das mais diversas violências que assombram não só o Rio de Janeiro, mas todas as cidades brasileiras. Tornando-os documentos bastante relevantes para entendermos não só as décadas onde se passam as obras, como também o período onde elas são feitas. Pois, como diz o historiador José Barros de Assunção “A princípio, qualquer filme – seja um policial, um filme de ficção científica, um pornô-chanchada, um filme de amor pode ser constituído em fonte pelo historiador que esteja interessado em compreender a sociedade que o produziu e que o tornou possível como obra” (NÓVOA; ASSUNÇÃO, 2008, p. 58). Desta forma, entende-se mais sobre a sociedade que produz do que os períodos retratados em um filme.

Tropa de Elite (2007) é uma espécie de continuação de *Cidade de Deus* (2002), do ponto de vista cronológico, ou seja, se passa na década seguinte quando acaba o filme de 2002, porém o ângulo das causas e consequências do aumento da violência na cidade do Rio de Janeiro são diferentes: enquanto *Cidade de Deus* (2002) mostra o ponto de vista dos próprios moradores das favelas e dos criminosos, *Tropa de Elite* (2007) dá uma virada de 360º grau e investe o olhar e nos retrata o ponto de vista da polícia, ou seja, o próprio estado participando das violências. E é sobre essa perspectiva que neste momento da pesquisa será feito comentários em relação a sinopse e contextos históricos dos mesmos.

4.3.1 “História”: contextos históricos, bastidores e recepção dos filmes

Os filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) estão entre os 100 melhores filmes brasileiros segundo a lista da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), o primeiro na oitava colocação e o segundo em trigésimo lugar. Além de todo sucesso de crítica, os filmes também tiveram grandes aceitações do público, levando quase seis milhões ao cinema de todo país e alcançando sucesso até a nível mundial com seus diretores sendo convidados posteriores a assumir trabalhos na principal indústria do cinema, que é *Hollywood*.

Tudo isso para dizer que, todo esse êxito e alcance desses filmes, juntamente com suas temáticas justificam suas escolhas para esta pesquisa, já que souberam capturar como poucos, toda a realidade em sua volta e como a um historiador faz trouxeram questionamentos do presente para ir ao passado para entender como é que a cidade do Rio de Janeiro chegou ao nível de violência no momento de suas produções, violências essas, que ainda continuam.

Cidade de Deus (2002) e *Tropa de Elite* (2007) são produzidos em uma época em que o cinema brasileiro vivia o que ficou conhecido como retomada, sendo outros especialistas já chamam de pós-retomada (inclusive, *Cidade de Deus* inauguraria este período). Neste período, vemos o que o cinema nacional vivia o chamado *Boom* dos filmes sobre as favelas (SALVO, 2012), onde as temáticas de todos os problemas destes lugares estavam em debates não só nos filmes, como também na mídia, como retratamos no segundo capítulo deste estudo.

Os filmes, além dos temas, têm muitos fatos em comum, primeiro são derivados de livros. *Cidade de Deus* (2002) é baseado no livro homônimo *Cidade de Deus* de 1997 do escritor Paulo Lins, e *Tropa de Elite* (2007) no livro *Elite da Tropa* de 2006 dos ex-policiais André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com o antropólogo Luiz Eduardo Soares. As obras também têm boa parte da equipe técnica em comum, primeiros os indicados ao Oscar; o roteirista Bráulio Mantovani e o montador Daniel Rezende, além da revolucionária preparadora de elenco Fátima Toledo que, aliás, inventou todo um método (que se chama “método Fátima Toledo”) que revolucionou a maneira de trabalhar com não atores. Falando nisso, um fato marcante e bastante conhecido sobre *Cidade de Deus* (2002) é que praticamente quase todo elenco é formado por não atores, moradores reais de favelas, este fato traz um aspecto realista pouco visto em uma produção nacional. Os atores foram treinados e escolhidos pelo projeto *Nós do Cinema*.

Enquanto a suas recepções, os dois filmes possuem algumas diferenças, mas o que há em comum nos longas são o reconhecimento da qualidade técnicas das obras por parte do público e da crítica especializada sendo premiados e elogiados mundial, com *Tropa de Elite* (2007) ganhando o Urso de ouro de melhor filme no festival de Berlim e *Cidade de Deus* (2002) com suas diversas indicações ao Oscar de 2004 (Fernando Meirelles-Melhor Diretor; Roteiro Adaptado com Bráulio Mantovani e Paulo Lins; Melhor Edição - com Daniel Rezende e Melhor Fotografia para César Charlone).

Com isso, vemos que o “sucesso” dessas duas obras é inquestionável, já que enquanto *Cidade de Deus* (2002) para muitos especialistas e o público em geral é considerado o melhor filme brasileiro de todos os tempos, e atingiu um sucesso internacional a ponto de ser lembrado automaticamente “lá fora” quando é preciso citar um filme brasileiro. Já em relação a *Tropa de Elite* (2007), o sucesso de bilheteria não reflete o alcance que a obra teve, pois, o longa foi vítima de uma forte pirataria, que ao mesmo tempo ajudou a promover o filme, no entanto evitou que o mesmo atingisse maior rendimento. Estima-se que “Em torno de 13,5 milhões de espectadores, sendo que por volta de 11 milhões viram o filme por meio de cópias piratas baixadas da internet ou vendidas por camelôs.” (MENEZES, 2012).

Porém, nem tudo são flores, ambos os longas receberam também bastantes críticas e despertaram polêmicas no que se refere as suas abordagens em relação a violência urbana.

A grande polêmica envolvendo *Tropa de Elite* (2007) gira em torno da pergunta: Esse seria um filme fascista? Esta era a grande pergunta que logo polemizou a estreia do filme.

A resposta a essa pergunta dividia-se em dois grupos: de um lado os que dizem sim, é o filme fascista, principal por focar a sua narração pelo capitão Nascimento, que tem uma postura problema em seus métodos contra o banditismo, e de outro os que argumentaram que se trata de um retrato realista da corrupção policial e degradação social da Cidade do Rio de Janeiro (CALDAS, 2008).

Esta pesquisa não irá aprofundar este assunto por já ser bastante discutido em outros diversos estudos, porém esta recepção do filme revela que, em várias obras cinematográficas a intenção dos autores sofre interferência na recepção do público. Isto porque, em várias entrevistas e fala de José Padilha nega que o filme defenda uma visão fascista e joga a responsabilidade desta interpretação na identificação do público com personagem principal.

Em entrevista ao programa do Jô responde a essas críticas dizendo que foi acusado também na época do seu filme *Ônibus 174* (2002) de defender bandido e ter uma

visão ligada à esquerda por mostrar as causas que levam um jovem favelado a entrar no mundo do crime. No início desta entrevista, Padilha (2008) é categórico: “Meu objetivo era mostrar como se forma um policial violento, ou seja, o ponto de vista de um policial que está em guerra contra o tráfico.”.

Para quem defende a ideia de um filme fascista, diz que a escolha da narração pelo capitão Nascimento causa uma identificação natural como o personagem, incentivando a pensar como ele. Mas, em uma crítica bem conhecida do jornalista Artur Xexéu no jornal O Globo, traz um questionamento interessante “Se José Padilha pode ser acusado de fascista por ter criado o personagem Capitão Nascimento, o mesmo raciocínio pode ser feito a diretor Francis Ford Coppola, que pode ser acusado de mafioso por ter criado um dos personagens mais icônicos do cinema Don Corleone.” (XEXÉU, 2007, p.2).

As grandes críticas feitas à *Cidade de Deus* (2002) estão primeiramente relacionadas ao que ficou conhecido com a “cosmética da fome”, termo cunhado por Ivana Bentes ao se referir a nova abordagem das mazelas sociais do Brasil no cinema. Como o nome suscita o nome, o que essa ideia traz é a comparação ao que foi feito pelo cinema novo (décadas de 1950, 60, 70) com que estava acontecendo da década de 1990 e o começo da década seguinte.

O termo é uma referência direta ao famoso manifesto escrito pelo Glauber Rocha em 1965, *Uma Estética da Fome*, que foi uma espécie de estatuto do movimento cinema novo. A ideia de Bentes em trazer a ideia de uma “cosmética da fome” era dizer que esses novos filmes eram ambientados em cenários de carências, visam ao espetáculo bom de ver, não a uma reflexão contundente. *O sertão romântico de Central do Brasil*, de Walter Salles, e o de *Eu Tu Eles*, de Andrucha Waddington, são citados como exemplos desse novo olhar. Mas o maior exemplo deste tipo de abordagem era realmente *Cidade de Deus* (2002), pois o resumo que o filme faz sobre as origens da favela sem nenhum contexto, e não faz relação “[...] nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e aponta para um tema recorrente, o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2007, p. 249).

A autora ainda enfatiza que é umas características dos filmes das décadas de 1990 e 2000 a não integração das favelas com o resto da cidade, o “[...] contexto é confronto ou apenas cumplicidade com o crime, cada vez mais explícito.” (BENTES, 2007, p. 249). *Cidade de Deus* (2002) é mais um com essas características. Em nenhuma parte do longa vemos referência a uma sustentação do tráfico vinda de fora, é como se a Cidade de Deus fosse isolada do resto da cidade, um território autônomo.

Em relação a sua técnica, a crítica da “cosmética da fome” traz uma linguagem que lembra videoclipes pelo excesso de cortes e é chamada de estética MTV, uma clara alusão ao famoso canal musical de televisão americano que fez bastante sucesso aqui no Brasil.

Por fim, falamos muito sobre o que há de comum entre os filmes, mas percebemos que logicamente, há muitas diferenças. A grande diferença entre as produções está no ponto de vista mostrado na “guerra” contra o tráfico. Enquanto em *Cidade de Deus* (2002) vemos a visão dos moradores e criminosos, em *Tropa de Elite* (2007) opostamente, nos dá o olhar do policial, ou seja, do próprio estado em relação à criminalidade, mostrando como o próprio Padilha disse, como um se forma um policial corrupto.

Toda esta recepção e críticas que os dois filmes receberam nos faz lembrar do conceito de contra-análise do importante historiador francês Marc Ferro, na qual traz a ideia que todo filme revela informações, costumes, gestos, imaginários, comportamentos sócios etc., mesmo sem a intenção de seus autores, já que como vimos todos os dois diretores negam estas visões e dizem ser outras as intenções ao fazer os filmes.

4. 3. 2 “Estórias”: enredos dos filmes

Os enredos dos dois filmes podem ser vistos como já foi destacado, como uma só história, de modo que, um parece continuar o outro. E esta grande história, vai desde o surgimento das favelas passando pela evolução da violência até chegar no estabelecimento do tráfico de drogas como sistema fixo e que marca a vida nestes lugares, chegando até ter a participação de órgãos do estado para seu fortalecimento.

Cidade de Deus (2002) e *Tropa de Elite* (2007) tem uma mesma protagonista: a violência. Nos filmes vemos o seu nascimento, crescimento e desenvolvimento, mas não sua morte.

Em *Cidade de Deus* (2002) é retratado o nascimento da violência em uma das mais conhecidas favelas do Rio de Janeiro, a Cidade de Deus. Do ponto de vista de Buscapé (narrador do filme) vemos, representado o olhar de vários moradores deste local, o personagem é a junção de todos eles.

O filme já começa de forma não linear com uma das cenas mais belas e emblemáticas do cinema mundial, que começa quando uma galinha fugitiva corre desesperadamente enquanto *Zé Pequeno* e seu grupo segue o animal tentando capturá-la. Neste momento, quando o *Buscapé* segura a galinha, se vê no meio dos traficantes e policiais, demonstrando através deste enquadramento o confronto interno que o protagonista sempre

viveu até o momento, de um lado um lado a atração de uma vida “fácil” do crime (representada pelos traficantes), que acabava sendo a escolha da maioria das pessoas que viviam ali, e de outro uma vida “normal”, fora do estereótipo dos moradores da cidade de Deus (representado pela polícia). Entretanto, o mais curioso é que nem uma das opções atraíam o *Buscapé*, que é demonstrando em duas falas. Depois que a imagem congela a voz em off de *Buscapé* diz: “Na Cidade de Deus, não dá para saber o que é pior: encarar os bandidos ou a polícia. É um banguê-banguê sem mocinho”. Em outra passagem de sua infância, em diálogo com seu amigo *Barbantinho* diz “Quem disse que eu quero ser peixeiro? Peixeiro fede”. *Barbantinho* pergunta “E tu quer ser o quê? ”, no quê *Buscapé* responde: “Sei lá... Trabalhar de bandido que nem meu irmão, eu não quero. Nem de polícia. Tenho medo de tomar tiro”. (CIDADE DE DEUS, 2002).

Estas passagens mostram as poucas opções que os moradores deste local têm em encontrar uma profissão, tendo muitas vezes que optar por entrar na criminalidade. Isto é passando para o telespectador nesta primeira cena, onde podemos relacionar que o *Buscapé* seria a própria galinha, já que vemos que ela ver todas as outras galinhas morrendo para servir de churrasco aquelas pessoas, mas tenta fugir a todo custo daquele final trágico e logo em seguida encontra o *Buscapé* e fica encurralada entre a polícia e os traficantes. Muito parecido com a trajetória do *Buscapé*, que tenta se tornar fotógrafo e fugir do destino mais comum a quem opta pela criminalidade, que é a morte.

Logo em seguida ao dá um giro de 360° o filme nos transporta para os anos de 1960. A narração de *Buscapé* nos conta que uma inundação fez com que várias pessoas desabrigadas se mudassem para a Cidade de Deus. Nestes anos iniciais quem comandava a criminalidade era um grupo chamado *Trio Ternura*, que era formado por *Cabeleira*, *Alicate* e *Marreco*. Este grupo era que cometia os principais assaltos com alguns moradores. Vemos também que duas crianças, *Bené* e *Dadinho* faziam questão de andar com o *Trio Ternura* para ajudar a praticar os crimes, inclusive este último aspirava a ser um deles.

Os tons quentes da fotografia nesta primeira parte do filme combinam com as estradas de chão batido, já que não tinha asfalto no bairro.

Em certo momento do filme, *Dadinho* propõe um assalto a um motel, que logo em seguida descobrimos que ele tinha cometido um genocídio com as pessoas do assalto. Este fato é um divisor na história dos filmes, já que o *Trio Ternura* se desfaz com *Alicate* voltando à igreja, *Cabeleira* morto, e o mais impactante, *Marreco* morto pelo *Dadinho*. É neste momento que vemos o surgimento de um verdadeiro criminoso que logo depois se tornará *Zé Pequeno*, é o começo de uma nova era na Cidade de Deus. Neste momento, a violência parece

crescer em proporção muito maiores. Temos as primeiras mudanças nas estruturas físicas, muros sem erguidos e um porte sendo instalados dando a ideia que o futuro está chegando na Cidade de Deus. As crianças fazem coisas de criança, como jogar bola, banhar no rio e vão à escola.

Os anos se passam o *Dadinho* se transforma em *Zé Pequeno* e toma praticamente todas as bocas (só não a do Cenoura) da favela, tornando-se o traficante mais poderoso da região. Enquanto isso, *Buscapé* só pensa em perder sua virgindade e como realizar o sonho de ser fotógrafo. Quando o *Bené* decide sair da favela é morto em uma festa confundido com o *Zé Pequeno*. Este é outro fato que vai trazer uma nova era para a favela, já que *Zé Pequeno* torna-se muito mais violento e agora não tem mais ninguém para controlá-lo. Aqui estamos nos anos setenta. O bairro, que antes parecia pequeno, agora é claustrofóbico, cheio de concretos e paredes que isolam os moradores.

Buscapé tenta tanto fugir daquele ambiente nocivo, cheio de violência que vemos constantemente na praia e com pessoas que parecem não fazer parte da mesma classe social que a sua. As cores neste momento, são mais saturadas e os tons azuis prevalecem. A infância parece desaparecer, o *grupo caixa baixa*, formado por crianças, são extremamente envolvidos na criminalidade.

Por fim, vemos que a aquela criminalidade “inocente” dos anos 1960, dá lugar ao crime organizado, baseado no tráfico organizado. O número de armas cresce, e contraditoriamente, cria-se um ambiente pacífico, com a diminuição da criminalidade na comunidade, já que *Zé Pequeno* proíbe assaltos e outros crimes no local.

Logo em seguida, vemos outro ponto de virada, a morte do *Bené*. Temos início do clímax ou terceiro ato. Começa uma verdadeira guerra entre *Zé Pequeno* e *Mané Galinha*, tudo isso ocasionado pelo fato de *Zé Pequeno* ter inveja de *Mané* pelo fato dele conseguir belas mulheres e ele não. É bom lembrar que *Galinha* não tinha nada a ver com a criminalidade, ganhava a vida trabalhando como cobrador de ônibus. Porém isso tudo muda quando *Zé Pequeno* estupra sua namorada, mata o irmão e seu tio, dando início ao grande conflito do filme. No fim, *Galinha* é morto por um menino que queria vingar a morte de seu pai que tinha sido morto em um assalto que ele tinha feito. *Zé Pequeno* é morto pelo grupo de crianças e adolescentes chamada *caixa baixa*, que pretendiam assumir o controle da favela e o *Buscapé* parece ter conseguido seus dois sonhos: transar e torna-se fotógrafo.

Nesta última parte, vemos uma fotografia dessaturada, onde as cores quase não existem mais. Além disso, quase não temos cenas de dia, a maioria acontece a noite ou

ambientes internos poucos iluminados. Na direção e na montagem, temos cortes mais ligeiros e muita câmera na mão.

Com o desenvolvimento da história de *Cidade de Deus* (2002) fica claro que, ao passar dos anos, a vida na favela e os criminosos se tornaram mais perigosos, ou seja violência cresceu e amadureceu não saindo mais da vida dessas pessoas moradoras desses locais.

Ao crescer, a personagem principal dessas histórias, que é a violência, atinge outro patamar e chega nos órgãos do estado, e quem nos dá algumas pistas de como isso aconteceu e acontece, é o filme *Tropa de Elite* (2007).

Tropa de Elite (2007) é mostrado através do olhar de um capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), que também representa a visão de vários policiais juntos em um só personagem.

No filme vemos a busca do *Capitão Nascimento* para encontrar seu substituto como comandante do BOPE, já que o mesmo passava por momento de estresse devido ao dia a dia difícil de sua profissão, além de sofrer pressão de sua esposa, que estava grávida para abandonar de vez a função.

A corrupção dos policiais ditos convencionais é um dos principais temas do filme, roubar, extorquir dinheiro e colaborar com os criminosos são algumas das práticas que esses militares comentem. Já o BOPE tem objetivo contrário, quer eliminar os bandidos das favelas e são incorruptíveis.

Ao descobrir essas características os aspirantes *Neto* e *Matias* candidam-se ao curso de formação de formação do BOPE concorrendo para substituir o *Nascimento*. Vemos na narração do *Nascimento* que o *Neto* é o mais entusiasmado dos dois, age por emoção e faz tudo por impulso, sem pensar. Já o *Matias* é ao contrário, pensa muito antes de agir. Além disso o filme ainda retrata um pouco mais da vida do *Matias*, mostrando sua vontade em transforma-se em advogado, para ele as duas profissões (policial e advogado) tinham em comum o objetivo de defender as leis.

Logo em seguida, como o fim do treinamento *Capitão Nascimento* escolhe o *Neto* como seu substituto, no entanto ele morre, confundido com o *Matias*. Por fim, *Matias* assume o lugar do *Nascimento*. Esta escolha está marcada na cena onde o traficante *Baiano* é morto, vemos a metáfora da arma, onde o “mestre” *Capitão Nascimento* passa o “cajado” (arma) o seu discípulo *Matias* para se tornar o “mestre”, virando ele, o capitão.

Em sua questão técnica, vemos uma fotografia escura, com a câmera na maioria das vezes na mão e com bastantes cortes rápidos. Tudo isso, causa em seus telespectadores maior imersão na obra, como fôssemos teletransportados para as cenas.

Em suma, o filme conta como funciona a corrupção da polícia e o mais importante, o que faz um policial tornar-se corrupto, será que eles são mais uma vítima de um sistema perverso que o estado conduz?

4.4 Os tipos de violência em cidade de Deus (2002) e Tropa de Elite (2007)

Neste momento da pesquisa, analisaremos os tipos de violência encontrados nos filmes em questão, baseados nos estudos do filósofo Slavoj Žižek, que como já foi exposto, divide a violência em três categorias: violência subjetiva, violência objetiva e violência simbólica. Cabe ressaltar que neste estudo, por questão de espaço e delimitação, a identificação dessas violências estará em momentos cruciais das histórias, pois a localização completa em que são manifestados os tipos de violência tornaria o estudo infundável.

4.4.1 Violência Subjetiva

A violência subjetiva é a que mais acontece em nosso dia a dia, até porque é aquela que mais fácil se detecta. Por isso, neste trabalho, o foco deste tipo de violência será de forma resumida, já que seria impossível um grande detalhamento por cena sobre cada tipo de violência subjetiva. Outro alerta importante, e para facilitar suas identificações nos filmes analisados, os tipos de violência subjetiva foram divididos em assaltos, estupros, homicídios, sequestros, linchamentos, terrorismo e agressões físicas e psicológicas.

4.4.1.1 Assaltos

Os assaltos são a violência subjetiva mais presente na violência urbana e que mais afeta a sociedade diretamente. Um aspecto interessante, ainda falando sobre as diferenças e semelhanças dos filmes no enfoque da violência, percebemos outras diferenças bem marcantes. Enquanto em **Cidade de Deus** (2002) os assaltos estão presentes em praticamente em todas as épocas abordadas, **Tropa de Elite** (2007) retrata um período onde os assaltos nas favelas já estão totalmente proibidos, pois, os traficantes ordenam que isto não aconteça para

não chamar atenção da mídia e principalmente da polícia. Além disso, não parece ser o foco da obra este aspecto da violência urbana, por este motivo não há cenas de assaltos no longa.

Porém, em *Cidade de Deus* (2002) os assaltos estão presentes em todas as épocas retratadas nos filmes. Na década de 1960, período da origem da favela, os assaltos são as únicas formas, ou a única forma de sustentação dos criminosos na Cidade de Deus. Neste período, o enfoque está no famoso *Trio Ternura*, que é apontado pelo filme como grupo que dá início a prática da criminalidade na comunidade.

Vemos na narração de *Buscapé* a seguinte fala: “Esse cara aí é o cabeleira, para eu contar a história da Cidade de Deus eu preciso começar por ele, só que para começar a contar a história do Cabeleira eu tenho que começar com a história do Trio Ternura.” (CIDADE DE DEUS, 2002). Tal Passagem demonstra o quanto esse grupo é importante no desenvolvimento da criminalidade desta favela.

Esta criminalidade começa exatamente com os assaltos, principal meio de sustentação do grupo. Neste início, os assaltos são feitos na própria comunidade, como assistimos ao assalto ao carro do gás. Percebemos neste período que a criminalidade era mais “malandragem”, não só assaltos e não tinha a presença das drogas na comunidade. Duas curiosidades se fazem presentes em relação a este momento, primeiro o fato que mais tarde, na cena do conflito final de *Zé Pequeno* e o grupo do *Mané Galinha*, o personagem fugindo acaba assaltando novamente um carro de gás. A outra está no fato que no período do domínio de *Zé Pequeno* na favela, ele acaba proibindo os assaltos na região, sendo até uma espécie de protetor dos comerciantes e moradores que estavam incomodados com um novo grupo que estava praticando pequenos assaltos, as crianças da *caixa baixa*, que na segunda parte do filme são responsáveis pela prática de assaltos na favela, contrariando as ordens do líder do tráfico. Este é o período em que os traficantes evitam ao máximo chamar atenção da polícia e os assaltos estão proibidos (momento retratado em *Tropa de Elite*).

Além disso, temos o principal assalto do filme, que acontece logo no início, feito no motel, onde vemos uma mudança de configuração da criminalidade na Cidade de Deus, pois vemos *Dadinho* cometendo uma chacina que acabou de vez com o *Trio Ternura*, como já falamos, era a gênese do *Zé Pequeno* aparecendo. Inclusive, logo depois do famoso assalto, *Dadinho* para sobreviver também praticava pequenos assaltos juntamente com seu parceiro *Bené*.

4.4.1.2 Torturas/ agressões físicas e psicológicas

As torturas, conseqüentemente as agressões (sejam físicas ou psicológicas) só perdem para os homicídios cometidos nos dois filmes. Percebemos também que esses meios de violência são bastantes utilizados tanto para ameaçar e impor medo, quanto para obter informações, este último bastante utilizado, segundo o filme *Tropa de Elite (2007)* como uma técnica utilizada até em treinamentos de futuros integrantes dos Batalhões Especiais.

Inclusive, em *Tropa de Elite (2007)* vemos acontecer torturas em praticamente todas as ações do BOPE. A primeira grande cena de tortura do filme é quando em uma operação para apreender drogas e traficantes encontram jovens usuários, aparentemente classe média, e começa uma série de agressões físicas e a tortura é proporcionada não só pelos socos no rosto dos rapazes como armas apontadas com fortes ameaças.

Na cena onde o *Capitão Nascimento*, cheio de remorsos por ser responsável indiretamente pela morte de um “fogueteiro” por ter deixado ele ir embora sem nenhuma proteção, e a pedido da mãe do rapaz, aparece *Nascimento* torturando mais um homem e aí dá início a um método de tortura mais marcantes do longa, o saco no rosto dos torturados.

Vemos este método se repetir no final do filme, quando também para localizar o famoso traficante *Baiano*, encontra um dos seus comandados e pratica novamente este ato. Aliás, neste momento há outra ameaça que chocou bastante os telespectadores, quando o *Nascimento* diz que iria introduzir um cabo de vassoura no ânus do torturado se ele não falasse a localização do traficante procurado.

Por fim, não poderíamos deixar de comentar o treinamento do BOPE, onde é praticada as mais diversas formas de torturas, socos e cusparadas no rosto, ameaças psicológicas, humilhações para adquirir alimentos entre outras. Demonstrando que, a tortura faz parte do dia a dia das corporações, sendo tanto método de formação, como uma prática de ação das operações.

Já em *Cidade de Deus (2002)* percebemos, de forma evidente, mais agressões físicas e psicológicas do que propriamente uma tortura, apesar de uma está atrelada a outra. Ameaça de morte, socos e pontapés e intimidação psicológica é o que temos mais forte ao longo do filme.

4.4.1.3 Estupro e homicídios

A única referência a estupro dos dois filmes está em *Cidade de Deus* (2002), quando *Zé Pequeno* comete este ato com a namorada do *Mané Galinha*, dando início a uma série de ações contra o chefe do tráfico e início a “guerra” entre os dois.

Já em relação aos homicídios não podemos falar o mesmo. Pode-se afirmar que ela é a violência subjetiva que mais acontece nas duas obras, sendo elemento fundamental para a manutenção da criminalidade urbana, uma forma de manter-se vivo é a morte dos outros neste cenário de guerra, afinal, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come.

Com isso, não cabe neste trabalho a análise de todas as cenas em que ocorre esse tipo de violência, como já foi informado, o importante é observar que o assassinato é uma marca muito presente na violência retratada pelos filmes, sendo a prática que chama mais atenção e que é fundamental para a lógica desse universo da violência urbana.

4.4.2 Violência Objetiva

A violência objetiva é de difícil identificação, como já foi salientado neste trabalho, pois suas causas estão relacionadas às abstrações e consequências do sistema econômico. Dito isto, cabe alertar novamente que a este tipo de violência será analisada em momentos cruciais para o desenvolvimento das histórias, portanto pode ser que algumas cenas que também tenham a violência objetiva não entrem na abordagem da pesquisa.

As favelas, como abordamos no segundo capítulo deste trabalho, sempre serviu de abrigo aos desfavorecidos economicamente, onde o estado não sabia o que fazer com esta população e deslocava para locais que não tinham água encanada, esgoto e energia elétrica, ou seja, não tinham o mínimo para uma sobrevivência digna. Portanto, este fato como consequência do sistema econômico, era uma maneira de esconder as mazelas tornando os “favelados” escondidos das áreas urbanas e tornando-os invisíveis naquelas sociedades.

Diante disto, ao ter como cenário as favelas, os filmes comentados nesta pesquisa também vão abordar várias questões envolvendo seus moradores e logicamente seu abandono em anos pelo estado. Todos esses fatos caracterizam uma violência objetiva.

Assim, vimos todo um cenário envolvendo a origem das favelas já mostrada em um dos capítulos deste estudo, e o filme que vai contar como foi este processo, tendo como exemplo a favela *Cidade de Deus*, é exatamente o filme homônimo, que conta a sua origem na década de 1960.

4.4.2.1 Violência Objetiva em *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2017)

Em *Cidade de Deus* (2002) vemos logo no início que por conta das enchentes e alguns incêndios criminosos nas favelas cariocas na década de 1960 levou centenas de desabrigados à favela Cidade de Deus. Realçando o que já foi falado sobre as origens das favelas, em ser um local onde o estado “jogava” as pessoas que não tinham onde ir, o filme através da narração de *Buscapé* diz: “As autoridades não pensavam duas vezes, não tem onde morar manda para a Cidade de Deus, sem luz, sem água, sem transporte, sem asfalto e sem esgoto, a multidão não parava de chegar e assim, o governo dos ricos afastava os pobres do cartão postal do Rio de Janeiro”. (CIDADE DE DEUS, 2002).

Diante deste cenário, percebemos mais uma vez, a caracterização da violência objetiva, já que a falta de recursos dessas pessoas, obrigaram-nas a aceitar as condições que o estado impôs, correndo o risco de ficar morando na rua. Conclui-se então que essa precariedade está relacionada, logicamente, com a situação econômica difícil ocasionada pelo sistema vigente. (SANTOS, 2011).

A favela Cidade de Deus é também uma consequência desse processo de afastamento da população pobre dos grandes centros, visto que a fácil aceitação das pessoas para o deslocamento para estes locais sem nenhuma infraestrutura demonstra um conformismo idealizado deste grupo em relação a separação social com objetivos secretos que tem a ver com eventualidades históricas e culturais, tornando esse processo de dominação e que mantinham os “favelados” sempre nas mesmas condições sociais como legítimo.

Portanto, o abandono dos moradores das favelas que não tinham onde ir, vítima da exclusão do sistema econômico e toda a miséria como consequência são os grandes temas do filme *Cidade de Deus* (2002). Isto porque todas as dinâmicas giram em torno deste abandono e a violência é reflexo maior disso tudo (SANTOS, 2011).

É interessante notar, como Sérgio dos Santos nos chama atenção afirmando que a violência é utilizada tanto pelo grupo dominante, que busca manter os moradores afastados deles, ocasionando um estigma de um local de marginais, portanto é justificável uma força maior para manter essa classe longe do convívio dessa elite. Já o grupo dominado reproduz essas limitações impostas sem uma consciência crítica para acabar com essa situação.

Consequentemente, a ausência do estado é uma forma da manutenção desta situação, inclusive serve como justificativa para a utilização da repressão naquele lugar. Além disso, “[...] aumentará os benefícios que esses representantes da força oficial detêm, extraindo status e poder da pobreza extrema e da desgraça social, necessariamente tornando-se que a

ordem vigente se perpetue, e esse enorme monstro deliberadamente constituído se transforme em um círculo vicioso.” (SANTOS, 2011, p. 04).

Se em *Cidade de Deus* (2002) temos a ausência do estado com as favelas, em *Tropa de Elite* (2007) temos ao que parece ser a sua única presença. Presença essa, que é representada pela polícia e acontece de forma truculenta e de forma autoritária. Dito isto, a violência objetiva na qual *Tropa de Elite* (2007) está na ação do BOPE contra a criminalidade, sem levar em consideração ou pelo menos não explica as causas que levam o jovem ao tráfico de drogas, quase não há momentos em que os moradores das favelas não estão se relacionando com o crime, a visão do filme é de fora para dentro, só na perspectiva policial.

Afinal, um dos fatos da polícia tornar-se corrupta está na má remuneração, como é retratado no filme na cena em que o policial corrupto *Fábio* reclama e diz que “não vou arriscar minha vida por 500 conto por mês”. (TROPA DE ELITE, 2007).

Portanto, na lógica deste sistema capitalista, os policiais também sofrem a violência objetiva e de certa forma são vítimas, porque são eles quem o estado manda como representante para manter longe das classes privilegiadas todas as mazelas vinda das favelas.

4.4.3 Violência Simbólica

Por ser a mais sutil e invisível, a violência simbólica é o tipo de violência mais difícil de se identificar, até mais do que a objetiva. Por isso a identificação deste tipo de violência está no campo subjetivo, onde outros aspectos podem ficar de fora da análise.

4.4.3.1 Violência Simbólica em *Cidade de Deus* (2002)

Em *Cidade de Deus* (2002) a violência objetiva está extremamente ligada a simbólica, isso porque toda a ação do estado está na manutenção da desigualdade social estabelecida pelo abandono das classes baixas em locais insalubres, como já falado, traz grandes consequências. Dentre elas, temos uma verdadeira violência simbólica, já que caso as pessoas não aceitassem, seria a única opção para acabar com a falta de moradia ou poderia se transformar em moradores de rua, conseqüentemente, não tinham outra opção.

O governo justificava essas ações como uma grande oportunidade para essas pessoas melhorarem suas condições. Por outro lado, toda essa intimidação psicológica ocasionou nessa sociedade uma representação de um mal dentro de uma sociedade dividida e

que essas populações não deveriam fazer parte dela, tornando legítimo uma ação arbitrária pelo estado, mantendo afastados de todo universo desses grupos comandantes do poder político e econômico (SANTOS, 2011).

Nesse sentido, vemos uma construção de um imaginário social de que naquelas favelas só pessoas com índole criminosas devendo sim serem afastadas do resto da sociedade. Deste modo, como é extraído da ideia de Zizek, a violência simbólica está presente na linguagem como geradora de violência que é reflexo, exatamente, deste simbolismo estereotipado de como vemos o mundo. Exemplos dessa modalidade de violência são as diversas maneiras que as classes sociais, fora das favelas, referem-se a essa população. Termos como “favelados”, forma pejorativa para se referir a esses moradores de favelas, revelam todo um poder que as palavras têm na construção da violência. Inclusive, o próprio termo favela é motivo de toda uma discussão a respeito de como se referir a esses locais.

Recentemente, as favelas começaram a ganhar um novo termo, que seria *Comunidades*. Todavia, essa nova nomenclatura gera até hoje uma série de polêmicas, para muitos, essa nova palavra tem como objetivo oculto de descaracterizar a favela e amenizar a situação de pobreza extrema que o país vive. Nessa ideia, o novo termo seria uma forma de ficar mais agradável para os turistas. Já quem defende o uso do termo, alega que seria exatamente para acabar com todo estigma que foi construído sobre o lugar ao longo de décadas. Não é o intuito desta pesquisa esta discussão, porém é um belo exemplo de como a linguagem pode sim, ser criadora de violência simbólica presente ocultamente em sociedade.

A discriminação sobre os moradores não poderia ficar de fora do filme *Cidade de Deus* (2002), apesar da obra se passar quase que exclusivamente na favela, vemos uma passagem como a de quando Buscapé consegue emprego em um supermercado, o *grupo caixa baixa* faz pequenos furtos no local. Como consequência, *Buscapé* é acusado de ajudar os garotos e é demitido com falas como: “Isso que dá, dá oportunidade a essas pessoas da Cidade de Deus” (CIDADE DE DEUS, 2002), reforçando todo o estereótipo desses moradores.

A única presença do estado que o filme retrata é representado pela polícia, que quase que exclusivamente exerce um papel opressor. Além disso, o objetivo de contenção popular está bastante presente na atuação da polícia representada no filme, que é mais um instrumento para que todos os privilégios das classes dominantes sejam mantidos. Este fato, é exemplificado em diálogos como, “Delegado: meu negócio é passar o rodo. Policial: até quando roubar preto e ladrão é crime? ”. Ou seja, as ações policiais serviam e agradavam os grupos que realmente queriam o afastamento dos “favelados”, isto porque agindo desta forma

autoritária recebiam o reconhecimento dessas classes dominantes. Este modo de agir da polícia é mais um exemplo de violência simbólica.

Dadinho, depois *Zé Pequeno* é consequência direta desta situação violenta não como reação, mas um produto de todo esse objetivo de contenção e manutenção dessa distância e desigualdade sociais. Pois, a violência é a única forma de sobreviver naquela situação. Entretanto é mais quem contribui para este tipo de procedimento que continue pagando propinas aos policiais para continuar mantendo seus negócios criminais. (SANTOS, 2011).

Já *Bené*, parceiro de infância de *Zé Pequeno*, tem uma postura diferente do amigo, já que não é tão violento na maneira de lidar com o tráfico pretendendo até sair da vida criminosa. Contudo, é mais uma vítima da violência simbólica porque busca se adequar esteticamente a classe média, pintando o cabelo de louro, visando tênis de marca e muda toda sua maneira de se vestir, tentando parecer a todo custo com aqueles jovens que ele mesmo vendia drogas, os de classe totalmente diferente da sua por entender que eram bem vistos pela sociedade, inclusive até sua namorada fazia parte deste grupo.

Este fato é ressaltado quando *Bené* depois de comprar roupas novas e pintar o cabelo de louro chega na boca e fala para o *Zé Pequeno* e seu grupo: “virei playboy”.(CIDADE DE DEUS, 2002). Todos caem na gargalhada.

Com isso, é importante falar mais uma vez do poder da linguagem. A palavra playboy possui também uma carga pejorativa dos moradores da favela ou classes baixas como se fosse uma revolta pelas classes mais elevadas terem tudo e eles nada.

Além disso, a falta de assistência do estado é reforçada também pelo cenário educacional na Cidade de Deus. Vemos no início do filme, *Buscapé* e algumas crianças uniformizadas, sendo a única referência de escola ao longo de mais de duas horas de produção, passando a impressão que ali até a educação básica não se faz presente. (SANTOS, 2011).

As únicas pessoas que parecem ter uma estrutura familiar são *Mané Galinha* e *Buscapé*, ainda sim, também tentam enveredar ao caminho do crime, sendo que o *Buscapé* acaba concluindo que não leva jeito para marginalidade e desistindo por ter várias questões morais em si. Já *Mané Galinha*, pelas diversas ações de *Zé Pequeno* contra ele, acaba entrando para o crime pela revolta e saindo só com sua morte. Com isso, percebemos que

Crianças vagueiam pelas vielas da favela livres e desimpedidas, roubando, utilizando drogas e promovendo arruaças sem nenhum resquício de presença familiar ou preocupação escolar, sujas e maltratadas, personificadas dentro da visão que uma sociedade de exclusão traçou como característica de "criança de favela" e,

estando elas dentro dessa condição, ficam vulneráveis aos encantos de exemplos mais próximos que podem ter de respeito e autoridade: os traficantes. (SANTOS, 2011, p. 05).

Isso tudo realça um círculo vicioso de violência simbólica.

4.4.3.2 *Violência Simbólica em Tropa de Elite (2007)*

Tropa de Elite (2007) é um filme cheio de opressão simbólica, principalmente por retratar a instituição que mais se utiliza desse meio para conseguir êxito em suas ações ao combate contra o crime, que é a polícia, que muitas vezes é acusada de cometer atos contra os direitos humanos. A obra trata não só da cobertura das ações da polícia convencional e a do BOPE (Batalhão de Operações Especiais) em seu dia a dia como também no combate contra o tráfico de drogas, que é um marco da violência urbana por ser consequência da ausência de assistência estatal e a desigualdade social que marcam as relações sociais no Brasil “e uma hierarquia institucionalizada de valor que ditam quais grupos sociais são dignos de serem reconhecidos enquanto cidadãos” (ROCHA; MARQUES, 2010, p. 91).

Portanto, vemos que a polícia é vista também neste filme, como única presença do estado nas favelas, além de ser uma instituição que serve ao grupo dominante que estigmatizaram os moradores destas comunidades.

Um fato importante a ser levado em consideração na análise da atuação da polícia no filme, é que a escolha do ponto de vista de um policial (*Capitão Nascimento*) traz um olhar subjetivo e humanizado desta instituição. E ao abordar a individualidade do *Nascimento*, a obra tenta mostrar a visão de um policial sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

A questão simbólica mais forte presente na violência da polícia representada em *Tropa de Elite (2007)* está não só em um tipo de violência institucional como também no plano simbólico, “Onde destitui os indivíduos (seja entre policiais, seja entre traficantes) de respeito e dignidade, retificando-os e reduzindo-os a inimigos que devem ser aniquilados” (ROCHA; MARQUES, 2010, p.92).

Em seus estudos, Rocha e Marques (2010) levantam de forma breve, uma discussão sobre as responsabilidades da polícia, e nos diz que o policial foi escolhido para ser o guardião máximo dos direitos humanos. No entanto, para que conseguisse esse objetivo teria que acabar com a cultura da violência que tem origem na época da Ditadura Militar, que prega que o inimigo deve ser destruído. Inclusive, é bom lembrar que o BOPE é também uma

criação do período militar, criado em 1978, e teria criado seus métodos de treinamento com base neste período.

Esta cultura da violência é o que fez com que a instituição cometesse constantemente a violação contra os direitos humanos. Como filme demonstra até em seus treinamentos, o BOPE comete abusos, praticando atos de humilhação.

Além disso, a ação violenta dos policiais são justificadas pelo estereótipo sobre os “favelados”, onde esses são vistos como criminosos e associados ao tráfico.

O atentado à integridade dos moradores das favelas, a violência física e simbólica, a falta de respeito pelos direitos mais básicos destes indivíduos e um conjunto de representações midiáticas que os transformam em “estranhos” e ameaçadores só reforçam a tese sustentada pela polícia e pelo senso comum de que “bandido bom é bandido morto” (ROCHA; MARQUES, 2010, p.97).

Esta ideia, fez com que, como foi abordado em tópicos anteriores, o filme seja acusado de “fascista” por grande parte de críticos e telespectadores.

Em relação à linguagem, como criadora de violência, está presente nas falas das policiais em seu treinamento, que conseqüentemente, passa a ser utilizada também em suas abordagens aos moradores das favelas, termos como “vagabundo” e “imundo” são alguns utilizados, reforçando a rivalidade na dicotomia polícia/traficantes. Esta linguagem violenta revela um repúdio “que desqualifica e subjuga os traficantes” (ROCHA; MARQUES, 2010, p. 101).

Entremeada à guerra do tráfico de drogas está uma guerra simbólica, travada no âmbito da linguagem, das estratégias e das táticas e que segue as mudanças históricas e sociais, ora apresentando quadros inalterados (ou em retrocesso), ora apresentando tímidas melhorias nas relações entre as forças em disputa. Todavia, uma coisa é certa: essa guerra simbólica não deixa inalterados os códigos institucionais e cotidianos que moldam as desigualdades que se fazem visíveis na linguagem, nas representações e nas identidades dos indivíduos (ROCHA; MARQUES, 2010, p. 103).

Em suma, as causas da violência simbólica, presente em *Tropa de Elite (2007)* está relacionada a rivalidade entre criminosos e policiais, baseado na cultura da violência nos métodos militares que vai da origem a máxima: *bandido bom é bandido morto*. Além disso, todo o estereótipo da população das favelas como perigosos e traficantes também estão entre os motivos deste tipo de violência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise de algumas das representações sociais de violência, sobretudo o tráfico, encontradas junto aos grupos enfocados dos filmes, *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007). O intuito desta pesquisa era investigar o porquê a violência voltou a ser tema comum nas produções cinematográficas brasileiras nas décadas de 1990 e 2000.

A fim de se atingir uma compreensão desse assunto, definiram-se três objetivos específicos. O primeiro, de discutir alguns dos pontos de contato entre o que é representado nos filmes e o contexto histórico como a violência era tratada na cidade do Rio de Janeiro no período da produção dos longas-metragens. O segundo, de compreender o porquê do crescimento das representações da violência nos filmes a partir das décadas de 1990 e 2000. Por fim, o terceiro objetivo foi comparar como a violência é abordada nos dois filmes, e quais as semelhanças e divergências sobre o tema.

Para chegar às repostas da problemática desse estudo, tratamos no primeiro capítulo sobre como as favelas surgiram e conseqüentemente como criaram-se estereótipos sobre seus moradores, tais como um lugar de bandidos e marginais. Além de entender o processo histórico que proporcionou um número expressivo de filmes com a temática das favelas.

No outro capítulo, analisamos o surgimento e estabelecimento do gênero criado exatamente pelas características em comum dessas produções cinematográficas que é o *Favela Movie*. Logo em seguida fizemos um percurso pelo cinema brasileiro e mostramos como as classes baixas foram retratadas ao longo da história até chegar no cenário das favelas.

Por fim, a última parte deste trabalho, mostramos algumas das visões de como a violência é representada nos filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007). Enquanto *Cidade de Deus* (2002) mostra a perspectiva dos traficantes, *Tropa de Elite* (2007) foca no lado da polícia nesta guerra urbana. As representações da violência nos filmes focam na divisão feita pelo filósofo Slavoj Žižek, visto que aborda bem os aspectos deste conceito.

Contudo, ao longo deste trabalho surgiram novas possibilidades que não foram desenvolvidas, pois tornariam este trabalho muito extenso, como análise individual mais abrangente de filmes *Favela Movie*, além de um aprofundamento maior de outras visões de autores sobre o conceito de violência e também análise de maior número de autores que trataram da temática da pesquisa. Há ainda várias brechas a serem analisadas em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M.A. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. **Espaço & Debates**, São Paulo, v.37, p.34-46, 1994.
- ADORNO, S. **Violência e Crime**: sob o domínio do medo na sociedade brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ARENDT, H. **Da Violência**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- BARAZAL, N. R. Sobre violência e ser humano. **Convenit Internacional**, São Paulo, n.15, p. 77-86, maio/ago. 2014.
- BARROS, J. D' A. **O campo da História**: Especificidades e abordagens. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BENTES, I. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista ALCEU**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242-255, jul./dez. 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- CALDAS, P.. O (ab) uso da palavra fascismo: a recepção de Tropa de Elite. **Viso - Cadernos de Estética Aplicada**, [s.l.], v. 2, n. 4, 2008.
- CARDOSO, A.L. Contextualização/caracterização. In: BRASIL. Ministério das Cidades. Secretaria Nacional de Habitação. **Política habitacional e integração urbana de assentamentos precários**: parâmetros conceituais, técnicos e metodológicos. 2008. p.13-45. Disponível em: http://www.cidades.gov.br/images/stories/ArquivosSNH/ArquivosZIP/PH_e_Integracao_de_AssPrec.rar. Acesso em: 01 jun. 2020.
- CARDOSO, C.; MAUAD, A. M. (Org.). História e imagem: os casos do cinema e da fotografia. In: _____. **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.
- CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. 1 DVD (130 min.).
- COSTA, D. B.; AZEVEDO, U. C. de. Das Senzalas às Favelas: Por Onde Vive a População Negra Brasileira. **Revista Socializando**, Aracati, ano 03, n. 1, p. 145-154, Jul. 2016.
- CUNHA, M.A. **A chama da nacionalidade**: ecos da Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora. 2000, 159p
- DAVIS, M. **Planeta favela**. São Paulo: Ed. Boi Tempo. 2006, 272p.
- FERRO, M. O filme, uma contra-análise da sociedade?. In: _____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRANCO, C. R. C. Violência e exclusão no cinema brasileiro contemporâneo, **Cambiassu – Estudos em Comunicação**, São Luís, v. 1, n. 5, ano 19, jan./dez. 2009.

- GONÇALVES, A. B.; NASCIMENTO, D. Favela, espaço e sujeito: uma relação conflituosa. **IPOTESI** - Revista De Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 51-62, 2011.
- HAMBURGER, E. I. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 78, p. 113-128, jul. 2007.
- LUNA, S. B. **Cenas de uma cidade à parte**: entre a representação e a rememoração da favela cinematográfica. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- MEDINA, C.A. **A favela e o demagogo**. São Paulo: Martins Editora, 1964. 101p.
- MENEZES, P. Tropa de elite: perigosas ambiguidades. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 28, n. 81, p. 63-75, 2013.
- MINAYO, M. C. S.; SOUZA, E. R. Violência e saúde como um campo interdisciplinar e de ação coletiva. **Hist. cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 4, n.3, p. 513-531, nov. 1998.
- MOREIRA, T. de A. Representações Audiovisuais sobre Favelas do Rio de Janeiro. **Espaço Aberto**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 67-76, 2011.
- MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, M. H. *et al.* (Org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.
- NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopia. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- NÓVOA, J.; BARROS, J. D' A. (Org.). **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PADILHA, J. Diretor José Padilha fala sobre seu filme, Tropa de Elite 2007. [Entrevista cedida a] Jô Soares. **Programa Jô Soares**, Entrevistas completas. 2008. Disponível em: <https://youtu.be/qDhgif8c8yE>. Acesso em: 30 maio 2020.
- PASTERNAK, S. O Desafio da Mensuração. In: BRASIL. Ministério das Cidades. Secretaria Nacional de Habitação. **Política habitacional e integração urbana de assentamentos precários**: parâmetros conceituais, técnicos e metodológicos. 2008. p.93-110. Disponível em: http://www.cidades.gov.br/images/stories/ArquivosSNH/ArquivosZIP/PH_e_Integracao_de_AssPrec.rar. Acesso em: 01 jun. 2020.
- QUEIROZ FILHO, A. P.de. Sobre as origens da Favela. **Mercator**, Fortaleza, v. 10, n. 23, p. 33-48, nov. 2011.

ROCHA, S. M.; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. “Bandido bom é bandido morto”: violência policial, tortura e execuções em Tropa de Elite. **Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 90-104, 2010.

RODRIGUES, A. L. **Trajetórias Imaginadas**: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFP, 2014.

SALVO, F. R. Cinema brasileiro e o boom dos filmes sobre favela: uma leitura de Última parada 174 como forma simbólica, **Intexto**, Porto Alegre, n. 26, p. 170-187, 2012.

SAGMACS. Aspectos humanos da favela carioca. **O Estado de São Paulo**, suplementos especiais, abr. 1960.

SANTOS, J. V. T. A violência como dispositivo de excesso de poder. **Soc. Estado**, Brasília, v. 10, n.2, p. 281-298, 1996.

SANTOS, S. J. dos. A Cidade de Deus e o círculo vicioso da violência simbólica. **WebArtigos**, [s.l.], p. 01-12, 25 jan. 2011.

SORLIN, P. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

SILVA, A. K. da. O falar de si e o falar do outro no cinema brasileiro: Cinco vezes favela e 5x favela, agora por nós mesmos. **Opiniões**, São Paulo, n. 9, p. 128-135, 2016.

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Montovani e José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Distribuidora: Universal Pictures do Brasil, 2007.

VALLADARES, L.P. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 44, p.5-34, 2000.

VALLADARES, L.P. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: FGV Editora. 2005. 204 p.

VAZ, L. F. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. **Análise Social** - Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, v.24, n.127, p. 581-597. 1994a.

VAZ, L.F. **Uma história da habitação coletiva na cidade do Rio de Janeiro**. 1994b. 229 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1994b.

VENTURA, Z. **Cidade Partida**. [S.l.]: Companhia das Letras, 1994.

XEXÉO, A. Xexéo sobre Tropa de Elite: O chocante é a plateia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 set. 2007. Cultura, 4 p.

ZALUAR, A. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 31-49, 2007.

ZIZEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZYLBERBERG, S. **Morro da Providência**: memórias da Favela. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. 1992. 122p.