



## Os filmes sobre favela e o universo mítico dos desfavorecidos (1996-2010)

João de Oliveira<sup>1</sup>

### Resumo:

Através do estudo dos filmes *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de elite 1* (José Padilha, 2007), o artigo, que analisa a representação da favela como um antro de violência e de delinquentes inatos, pretende demonstrar como, a partir do conceito de comunidade e da favela como um lugar específico, esses filmes representam o universo dos desfavorecidos da forma mais acrítica e miserabilista possível, tanto do ponto de vista estético quanto cultural. O texto também pretende salientar o quanto essa noção de comunidade tende a homogeneizar um conjunto dos mais heterogêneos e a maneira como esse conceito de especificidade reforça o sentimento de exclusão por diferenciação ao mesmo tempo em que prescreve soluções individualizadas que justificam a política repressiva das Forças de Segurança e acentuam o processo de marginalização das favelas.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, Retomada, favela, preconceito, violência

### Résumé:

A travers l'étude des films *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Orfeu Negro* (Carlos Diegues, 1999), *La Cité de Dieu* (Fernando Meirelles, 2002) et *Troupe d'élite 1* (José Padilha, 2007), l'article, qui analyse la représentation de la favela comme un foyer de violence et de criminels innés, vise à montrer comment, à partir du concept de communauté et de la favela comme un lieu spécifique, ces films représentent l'univers des plus démunis de la forme la plus acritique et misérabiliste possible, aussi bien du point de vue esthétique que culturel. Le texte vise également à mettre en évidence la façon dont cette notion de communauté tend à homogénéiser un ensemble des plus hétérogènes et comment ce concept de spécificité renforce le sentiment d'exclusion par différenciation tout en prescrivant des solutions individualisées qui justifient la politique répressive des Forces de l'ordre et accentuent le processus de marginalisation des favelas.

**Mots-clés :** cinéma brésilien, Reprise, favela, préjugé, violence

---

<sup>1</sup> João de Oliveira é doutor em cinema e audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. É professor substituto da Universidade Charles de Gaulle de Lille 3 e escreve regularmente críticas de cinema para o site críticos.com.br.



A representação dos pobres, o Outro das elites intelectuais e econômicas, sempre foi algo de extremamente problemático e saturado de ambiguidades no seio da produção cinematográfica brasileira. Neste texto vamos analisar, de forma muito mais sociológica do que fílmica, a representação dos moradores das favelas em alguns dos filmes brasileiros produzidos a partir da segunda metade da década de 1990 e que possui a favela e seus habitantes por tema<sup>2</sup>.

Através do estudo dos filmes *Como Nascem os Anjos*<sup>3</sup> (Murilo Salles, 1996), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cidade de Deus*<sup>4</sup> (Fernando Meirelles, 2002) e *Tropa de Elite 1* (José Padilha, 2007) analisaremos, em primeiro lugar, a forma como estas obras representam a favela como um antro de marginais e criminosos e como a favela, reduzida à noção de comunidade e de um lugar específico, é representada de forma extremamente miserabilista. Veremos que essa ideia de comunidade busca homogeneizar um conjunto dos mais heterogêneos, o conceito de especificidade reforça o sentimento de exclusão pela particularização do problema, exigindo solução diferenciada, deslocada do resto da sociedade. Finalmente, demonstraremos como essa representação aparece como o resultado de uma visão externa, construída a partir de uma perspectiva exógena que se assemelharia estranhamente ao discurso segregacionista de uma parcela das elites plutocráticas brasileiras.

A partir da segunda metade dos anos 1990 - período historicamente conhecido como a Retomada do cinema brasileiro, porque ocorre após uma queda acentuada de sua produção em consequência da extinção da Embrafilme pelo então presidente Fernando Collor - houve um maior interesse dos cineastas pelo universo das favelas. Além da onipresença do tema da violência na imprensa brasileira, os cineastas procuraram filiar-se a um certo cinema americano de gênero, produzindo filmes para o mercado nacional e, sobretudo, internacional.

### **A representação da favela como um antro de marginais**

Os quatro filmes que serão analisados abordam o problema da delinquência e da violência em torno de traficantes de drogas e apresentam a favela como um lugar violento, refúgio de bandidos, de parasitas sociais e de pessoas incultas e grosseiras.

---

<sup>2</sup> Nosso corpus privilegiou essencialmente os filmes de ficção e as produções que tiveram por cenários as favelas cariocas.

<sup>3</sup> Doravante nos referiremos a esse filme como CNA.

<sup>4</sup> Doravante CDD.



CNA narra a história de Maguila, um bandido ligeiramente obtuso, de Branquinha, uma jovem de 12 ou 13 anos que se diz sua esposa, e de Japa, o jovem amigo desta última e que tem mais ou menos a sua idade. Maguila, que parece já ter uns trinta anos, mata acidentalmente o chefe dos traficantes e deve deixar a favela. Ele é acompanhado por Branquinha e, fortuitamente, por Japa, quando este tentava dissuadir sua amiga de acompanhar seu suposto marido. Por um conjunto de peripécias no limite do rocambolesco, eles acabam enclausurados no interior da mansão de um rico executivo americano.

A sequência da morte do chefe é um primor dessa concepção da favela como um lócus de meliantes, patifes e homicidas que caracteriza a maioria desses filmes. Logo após a entrevista de Branquinha para uma televisão alemã, à qual retornaremos um pouco mais adiante, vemos um grupo de traficantes no interior de um velho barraco que serve de esconderijo à quadrilha. Depois de uma discussão inútil sobre a montagem de um fuzil AR 15, Maguila, cujos tiques e caretas fazem-no parecer um desequilibrado mental, mata involuntariamente o seu chefe, um homem violento e extremamente agressivo.

Esta sequência é quase inteiramente filmada em contraplongée, com closes e a câmera fixa realizando eventuais panorâmicas apenas para trazer para o centro do quadro alguns dos personagens em conflito. Camarão, o chefe autoritário e irritadiço que afirma seu poder à base da humilhação de seus subordinados, utiliza os insultos e os palavrões como vírgulas. Além do fato de que ela funciona como o gatilho para o fio dramático da intriga, esta sequência serve para ilustrar o poder dos bandidos (simbolizado pelo uso de contraplongées) e, mais que tudo, a sua barbárie e a gratuidade de suas atitudes violentas. A vida não tendo para eles o menor valor e sentido, brigariam e se matariam pelas razões as mais fúteis. A instância narrativa associa violência e poder com este último resultando da capacidade de subordinação pela força.

Uma vez no interior da casa do empresário americano, testemunhamos uma impressionante e radical transformação das duas crianças. Japa e Branquinha assumem o comando da ação e se transformam gradualmente em dois pequenos chefões, como se tivessem feito isso a vida inteira, como se a delinquência estivesse em sua natureza. Abandonados por Maguila que, ferido por um tiro, dorme e desaparece temporariamente da narrativa, elas devem assumir o seu destino e resolver sozinhas um problema para o qual elas não parecem preparadas.

A metamorfose de Japa é ainda mais pronunciada. Aquele que se encontra nessa situação completamente por acaso, que parece ser o mais inteligente e articulado dos três, o único a frequentar uma escola e a não ter nenhuma ligação



com o crime, torna-se quase o líder do grupo. Ele, que inicialmente demonstrara pouca habilidade com o manuseio de uma arma, revela rapidamente destreza e precisão, tornando-se violento e autoritário. Além disso, ele, a criança honesta e aparentemente inocente, apropria-se prontamente do tênis de marca da filha do empresário<sup>5</sup>. Esta mutação repentina e sem maiores dificuldades dos jovens reforça o preconceito daqueles que defendem a ideia de que a maioria dos favelados são delinquentes congênitos. E esse inatismo é corroborado pelo fato de que não há nenhuma contextualização que explique a opção de Maguila e Branquinha pela vida do crime. Lapso que ocorre também nos outros filmes.

Além de abordar a questão da favela apenas do ponto de vista da violência, o filme evita discutir a luta de classes, o que poderia ter sido feito através da condenação das desigualdades sociais e da forma como alguns patrões tratam seus empregados domésticos, pois apesar de sua simpatia e seu ar condescendente, o americano não hesita em ocultar a presença de sua filha na casa, deixando claro que a vida dela não possui o mesmo valor e importância que a de sua doméstica. No momento em que Japa atira nesta última, ela está ajoelhada aos pés de seu patrão, em posição servil, tentando libertá-lo, enquanto ele está em pé e com as mãos livres. Tergiversa também sobre o descaso das Forças de Segurança para com a vida dos desfavorecidos. Quando um policial liga para a casa, após saber que a empregada havia sido baleada, não procura, em momento algum, saber qual é o seu estado, mas como estão o pai e a filha, os ricos.

Poderia ter discutido igualmente a exploração do trabalhador. Logo na primeira sequência, quando questionada pelos jornalistas alemães sobre o seu futuro, Branquinha responde que, para ser respeitada, ela deseja ser a "dona" da favela, a chefe dos traficantes porque ela não gostaria de trabalhar como caixa de supermercado ou como doméstica em casa de família, o que faz a maioria das jovens das classes operárias que, obrigadas a trabalhar desde cedo para complementar a renda familiar, não tiveram tempo para estudar. Ao aludir aos baixos salários, que faz com que o trabalho seja constantemente percebido como aviltante e humilhante pelos jovens, esse discurso de Branquinha fornece algumas explicações para a opção pelo crime de muitos delinquentes, que são, uma vez

---

<sup>5</sup> Essa pequena imoralidade acontece também em CDD. Buscapé, que afirma várias vezes detestar Zé Pequeno, o assassino de seu irmão, não hesita em aceitar, sem qualquer crise de consciência, a câmera que ele lhe oferece como presente. Pelo contrário, ele não consegue dissimular o sorriso. Além do fato de que o aparelho fosse provavelmente roubado, ele é a causa da morte de Bené, alguém por quem ele tinha muita estima. Esses jovens são representados como pequenos Macunaímas, heróis sem nenhum caráter.



mais, negligenciadas. Que esse silêncio seja consciente, impedindo que os cineastas entrem em choque com aqueles que financiam seus trabalhos, ou inconsciente, o fato é que esse evitamento do conflito social reforça a ideia da favela como um lugar natural de violência e delinquência que torna o filme ambíguo.

### **A favela como um inferno social**

A violência gratuita dos traficantes e a ideia da favela como um inferno social aparecem de forma quase alegórica em *Orfeu*. Lucinho, o líder dos traficantes, é representado como uma espécie de Hades, o deus do inferno chamado favela. É ele quem decide o destino dos moradores que não respeitam a sua lei. Seus três soldados principais, incluindo uma jovem mulher, são como as três cabeças de Cérbero, o cão que protege a entrada do mundo inferior. Eles são os guardiães do submundo violento da favela, terra de mortos-vivos na qual se pode entrar sem dificuldades, mas da qual não se consegue sair vivo, como é o caso de Eurídice.

Tanto em *Orfeu* quanto nos outros filmes analisados, os moradores da favela parecem ter se acostumado à violência e encaram-na com estoicismo. Logo no início do filme de Carlos Diegues, há uma troca de tiros entre policiais e traficantes que não parece perturbar os favelados. Durante o tiroteio, vemos uma criança que continua assistindo calmamente à televisão. Sua mãe chega correndo, preocupada, e recebe um tiro no peito, mas nem a mãe ferida nem a menina parecem desesperadas. Banalizada, a violência não assustaria mais os favelados.

Essa familiaridade com o mal aparece também na sequência durante a qual os moradores assistem, passivamente, ao julgamento de um de seus vizinhos e amigo de infância pelos traficantes que o acusam de ter estuprado uma adolescente. O acusado, inocente na medida em que o sexo teria sido consentido, deve escolher entre se suicidar ou ser queimado vivo. Os moradores aguardam impacientemente o desfecho do drama como se estivessem em um teatro qualquer, assistindo a um espetáculo macabro. Uma vez concluída a tragédia à brasileira, ouvimos alguém dizer, que o show terminou. Quando Eurídice afirma, em seu desespero, que a violência nas favelas nunca terá fim, a mãe de Orfeu responde, cinicamente, que ela se acostumará.

Em *CDD*, a ideia de favela como um lugar infernal aparece já na primeira sequência. Através de uma montagem dinâmica e muito bem-sucedida, vemos desfilar na tela, de forma alternada e invariavelmente em closes, uma série de imagens simbolizando violência. A montagem procura associar o lazer à violência, representando-os como fenômenos sociais inerentes ao cotidiano das favelas,



enquanto o favelado aparece como acomodado, epicurista e indiferente à sua situação. Temos aqui a repetição de um velho e resistente estereótipo a respeito da vida dos favelados que já estava na base do criticado subtexto de *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959).

Na sequência seguinte, acompanhamos as peripécias de uma galinha que, depois de ter conseguido escapar de virar churrasco, é perseguida por um grupo de jovens fortemente armados. É importante observar que a galinha desce a favela, de onde ela tenta fugir para chegar ao asfalto e ser protegida por leis universais que não subiriam o morro. Nesse caso, a galinha pode ser percebida como uma representação grosseira do favelado, notadamente daquele tipo que, segundo a narrativa de alguns filmes, adoraria deixar o inferno favela. Todavia, ao chegar ao sonhado asfalto e quase ser atropelada pela viatura policial, a ave encontra-se entre as forças da ordem e os traficantes, entre a cruz e a espada, como diz Buscapé, o narrador do filme.

Outra coisa que impressiona na representação da favela em CDD é a concepção desta última como um território de prática quase ritualística da vingança, que funciona como a razão principal para a entrada na vida do crime. Quase todos os personagens importantes participam desse rito como sujeito e/ou objeto da vingança de alguém. Ainda na primeira parte do filme, Dadinho mata Marreco para se vingar das constantes humilhações sofridas. Paraíba assassina sua mulher porque a surpreende na cama com Marreco. Na segunda parte, há as vinganças de Neguinho. Primeiro ele diz lavar a sua honra matando a sua mulher que lhe dá um filho branco, o que não fica muito claro na montagem final do filme, mas é esclarecido nos extras do DVD. Em seguida ele mata acidentalmente Bené, tentando matar Zé Pequeno. Bené será vingado por Cenoura, que mata Neguinho. Mané Galinha, que tenta matar Zé Pequeno para se vingar do estupro de sua mulher e das mortes de seu irmão e de seu tio, é morto por Otto, que testemunhara o assassinato de seu pai por Mané, durante um assalto a um banco.

Há, ainda, toda a sequência de preparação para a guerra quando a maioria dos jovens procura se inscrever em uma das quadrilhas para vingar uma ofensa qualquer cometida contra eles ou suas famílias por um membro da quadrilha rival. No final do filme, logo após ter assassinado Zé Pequeno para se vingar da morte de um de seus amigos e ter tomado o poder, a quadrilha de crianças da Caixa Baixa caminha pela favela anunciando as próximas vítimas de sua impiedosa vingança.

Ao invés de mero ethos masculino da honra, que existe em diversas sociedades e classes sociais, o sentimento de vingança aparece aqui como mais uma prova da banalidade e da gratuidade da violência na favela. Ao considerá-lo



como o principal motivador para a entrada na vida do crime, os roteiristas substituem todas as possibilidades de influência do determinismo econômico pelo determinismo social. Assim, durante a sequência de recrutamento para a guerra, apenas duas dentre as dezenas de pessoas utilizam as dificuldades econômicas como fator determinante pela opção pela delinquência. Os outros entrariam para o banditismo somente porque nasceram em uma favela.

Essa escolha contorna toda e qualquer analogia entre a delinquência e o déficit social dos desfavorecidos que, abandonados pelo sistema, se transformam em presas fáceis dos traficantes, que lhes oferece salários mais dignos que lhes permitiriam realizar os sonhos dos quais eles se sentem privados em razão da instabilidade e da precariedade do mercado de trabalho.

### **O miserabilismo**

O que chamamos de miserabilismo aparece particularmente na representação da favela e de seus moradores. Assim, nos quatro filmes analisados, os locais escolhidos pelos cineastas, como no caso do plano que abre *CNA*, são os mais degradados, sujos e empobrecidos possíveis, enquanto quase todos os moradores são bandidos violentos ou pessoas ignorantes e vulgares. Em *Orfeu* (que usa uma favela cenográfica), no momento em que a polícia sobe a favela pela primeira vez, vemos casas paupérrimas. O procedimento se repete também na sequência final de *CDD*, quando a quadrilha de crianças da Caixa Baixa percorre uma ruela suja e decrépita, e em *Tropa de Elite 1*, quando o aspirante Neto participa de sua primeira batida policial em uma favela que lembra a Berlim de *Alemanha, Ano Zero* (*Germania anno zero*, Rossellini, 1948).

Isso não significa que todos esses problemas não existam ou que devam ser dissimulados. O que condenamos é a falta de diversidade e de alternativa à violência que serve para homogeneizar uma população completamente heterogênea, contribuindo para aumentar o preconceito, o estigma e a intolerância de que é comumente vítima, sem procurar analisar o problema.

Além do miserabilismo estético, há também a pobreza linguística dos favelados. Quase todos os habitantes da favela, homem ou mulher, criança ou adulto, jovem ou velho, presentes nos filmes, utilizam uma linguagem chula, contendo uma variedade infinita de insultos grosseiros e palavrões que nada tem a ver com a linguagem normalmente inventiva dos favelados. É como se todos os habitantes da favela falassem de uma mesma e única maneira e a pobreza material fosse sinônima de indigência verbal.



Apesar de todas as estatísticas sociais indicarem que apenas cerca de 2% dos favelados possuiriam uma ligação direta com o tráfico de entorpecentes, os filmes sobre favelas parecem supor que esse envolvimento concerniria a maioria. Assim, com a exceção de *Orfeu*, cujos personagens principais não são envolvidos com a criminalidade e que, por essa razão, mostra uma favela um pouco mais heterogênea, os outros apresentam personagens sem profissão definida ou com vocação inata para o banditismo. Fica-se com a impressão de que a única atividade comercial existente nas favelas é a que envolve as drogas, o que explicaria a falta de profissionais e especialistas de todos os tipos, incluindo os trabalhadores culturais e políticos, os religiosos, professores, sociólogos, historiadores, operários, jogadores de futebol, pedreiros e comerciantes, entre tantos outros. Não aparece nos filmes os poucos bancos, os pequenos supermercados, restaurantes, bares, pequenas mercearias, farmácias e oficinas mecânicas que abundam por lá. Apenas *Tropa de Elite 1* apresenta alguns membros de Organizações não governamentais que não vivem na favela<sup>6</sup>.

Nas raras vezes em que são representados fora do lugar onde vivem, os favelados podem estar desfilando com a sua escola de samba durante o Carnaval, caso único de *Orfeu*, ou em situação de ilegalidade, quando tanto podem invadir a casa de ricos e tomar suas famílias como reféns, quanto tentar assaltar um ônibus, uma padaria, um playboy paulista ou consumir drogas com os “brancos”. Aliás, esses últimos aparecem, quase sempre, como moralmente pervertidos pelos favelados. Temos, em CDD, os casos de Angélica, menina de classe média, que se envolve com Buscapé e o traficante Bené, e de Thiago, branco não favelado que aos poucos vai entrando para a vida do crime. Em *Tropa de Elite 1*, temos os jovens universitários que vão à favela para ajudar seus moradores, mas acabam envolvendo-se com os bandidos e não apenas consumindo a droga de e com Baiano, o chefe do tráfico, mas também a vendendo no interior da universidade em que estudam.

Em um ambiente tão miserável e violento, a única salvação possível é a fuga para um outro lugar. Como afirma a mãe de Maguila, na favela todos os esforços são inúteis, pois todos terminam vivendo como verdadeiros animais. E é por essa razão que, mesmo contrariada, ela não hesita em subvencionar a fuga de

---

<sup>6</sup> Os personagens desses jovens de classe média servem dramaticamente apenas para denunciar o preço a pagar pelo envolvimento com a favela e o processo de retroalimentação da violência por parte dos consumidores de drogas. Condena-se abertamente os consumidores e os traficantes, mas não há nenhuma alusão aos grandes traficantes de armas e de drogas que, seguramente, não moram nas favelas.





seu filho, pois ela sabe que o melhor para ele, independentemente do fato de que ele precisa se esconder, não pode estar ali. Eurídice já chega à favela dizendo que não permanecerá muito tempo em um lugar sem nenhum futuro e convence imediatamente Orfeu a partir com ela em busca de uma felicidade que só pode estar alhures. Em um determinado momento, a tia de Eurídice lhe mostra uma dançarina da escola de samba local e comenta, de forma merencória: "Lourdes é que é feliz. Ela já não vive mais na favela. Ela vem aqui apenas na época do carnaval", o que nega a luta dos favelados contra as remoções e por um projeto sistemático de urbanização.

Conquanto, o destino da maioria dos que desejam se mudar é quase sempre trágico. Eles não conseguem alcançar o objetivo porque as favelas são representadas como um espaço de confinamento do qual só se pode sair após a morte e porque não existe possibilidade de interação harmoniosa com o asfalto. É a estigmatização da favela como a responsável pela corrupção moral dos filhos das elites. A favela não é lugar para quem vive no asfalto e vice-versa. Essa espécie de apartamento social aparece de forma muito explícita na sequência inicial de CNA, em que vemos um dos símbolos do Rio de Janeiro, o Pão de Açúcar, ao fundo do quadro, muito longe, quase fora de foco. Temos o mesmo tipo de distanciamento em CDD, que optou por não mostrar nenhum lugar de referência da cidade. Para um público estrangeiro, que ignora a história e a geografia carioca, essa estratégia poderia dar a ideia de uma visão microcós mica do problema, enquanto para um conhecedor da cidade e de seus problemas, o filme transmite uma visão preconceituosa da favela como terra de ninguém. Um lugar diferente e distanciado da civilização que, por essa razão, merece diagnóstico e solução específicos. Essas narrativas esquecem que, apesar da violência, as favelas constituem um espaço social de construção e afirmação da cultura popular urbana, paradigma identitário dos grupos desfavorecidos.

### **A favela como comunidade e um lugar específico**

Toda essa violência e esse miserabilismo servem para reforçar a ideia de comunidade e da favela como um lugar específico. A noção de comunidade, que engendra a homogeneização de sua população como um todo único e orgânico, serve para eliminar as contradições, as diferenças e os antagonismos internos, assim como as possíveis semelhanças externas. A utilização desse conceito está na origem da maioria das discriminações que transformam os favelados numa alteridade hostil, enquanto a favela é representada como um inferno que deveria ser erradicado ou afastado dos grandes centros urbanos.



Quanto à aprovação e legitimação do conceito de comunidade pelos próprios favelados, vale lembrar que ela é estratégica e visa a reduzir a conotação negativa por trás do termo favela, além de funcionar como um apelo quase chantagista junto às autoridades políticas e às instituições da sociedade civil nacionais e estrangeiras (ALVITO, 2006, p. 185).

Essa representação reforça certos preconceitos e estereótipos da favela como um lugar específico, em oposição não apenas ao asfalto, mas também a outros bairros populares. Esta especificidade tem consequências trágicas para os favelados, na medida em que um problema específico requer uma ação específica que justifica a ação violenta da polícia, o que não aparece muito nesses filmes. Os roteiristas preferem atribuir a morte dos jovens às guerras intestinas entre traficantes. Mesmo quando essa violência é caracterizada, como no caso de *Orfeu* e de *Tropa de Elite 1*, ou ela é acrítica ou aparece como um mal necessário, corroborando a tese das autoridades de que não se pode lutar contra o mal sem empregar o mal.

### **Visão de fora**

Toda essa problemática representação da favela faz com que consideremos esses filmes como uma visão de fora, exterior à realidade dos desfavorecidos. Compreendemos por visão de fora o fato de que os diretores narram histórias supostamente realistas de um mundo que lhes é estrangeiro, que conhecem apenas do exterior, parcialmente, fazendo com que o universo do Outro seja representado a partir de referenciais de sua própria cultura e classe. No caso desses filmes, a exterioridade não se define em relação à focalização, mas em relação ao fato de que os diretores e roteiristas originam-se, quase sempre, de uma classe diferente da de seus personagens.

Assim sendo, concordamos com Stuart Hall quando ele afirma que nas representações há sempre uma situação de enunciação que indica a posição do sujeito do discurso, visto que “ainda que falemos de nós mesmos e de nossa experiência, [...], em nosso nome, sujeito e objeto não são portanto jamais idênticos nem estão exatamente no mesmo lugar” (HALL, 2008, p. 311). “O que vemos é, invariavelmente, influenciado pelo espaço (social e geográfico), de onde observamos” (STAM, 1992, p. 17), o que acaba criando um abismo natural entre o mundo do representado e o do representante.

É importante notar que não pretendemos fazer a apologia de uma concepção endógena e determinista dos desfavorecidos como um bloco monolítico, um saber codificado que seria permeável apenas aos detentores do hipotético



código. Nenhuma classe social ou categoria é naturalmente predestinada “à objetividade da percepção sociológica” (HOGGART, 2004, p. 17), de maneira a garantir uma visão inteiramente endógena. É sabido por todos que o excesso de familiaridade com o objeto de análise não é menos perigoso do que a falta de conhecimentos. Todavia, se não há uma representação mais ou menos verdadeira, existem certamente aquelas mais ou menos míticas, quando o real parece distanciar-se da realidade, aproximando-se em maior grau dos estereótipos.

Os anos passam, mas, como vimos, o preconceito contra a favela perdura. Enquanto seus habitantes são homogeneizados para melhor facilitar a sua tipificação como pessoas grosseiras, vulgares e coniventes com os traficantes, o que estimula o discurso racista das elites e repressivo das forças de segurança brasileira, ela é invariavelmente representada como uma usina de produção industrial de ilegalidades e violência que deveria ser erradicada.

Em razão da situação de insegurança, raros são os intelectuais que ousariam nos dias de hoje repetir Hélio Oiticica e associar a marginalidade ao heroísmo. Com exceção de Adirley Queirós, falta ao cinema brasileiro contemporâneo cineastas como Pedro Costa, os irmãos Dardenne, Ken Loach e Nikolas Klotz, entre outros, que representem o operariado e os excluídos de forma sociológica e crítica.

### Referências

Alvito, Marcos. « Um bicho de sete cabeças ». In: Zaluar, Alba e Alvito, Marcos (orgs.). **Um século de favelas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

Bourdieu, Pierre. **La distinction**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

Hall, Stuart. **Identités et cultures: politiques des culturels studies**. Paris: Éditions Amsterdam, 2008.

Hoggart, Richard. **La culture du pauvre**. S/T. Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

Leeds, Elizabeth. « Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira : ameaças à democratização em nível local ». In: Zaluar, Alba e Alvito, Marcos (orgs.). 2006. **Um século de favelas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2006.

Moura, Roberto. « O cinema carioca (1912-1930) ». In: Ramos, Fernão (dir). 1987. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

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



Rinaldi, Alessandra de Andrade. « Marginais, delinquentes e vítimas: um estudo sobre a representação da categoria favelado no tribunal do júri da cidade do Rio de Janeiro ». In: Zaluar, Alba e Alvito, Marcos (orgs.). **Um século de favelas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

Stam, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Atica, 1992.

Turner, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Xavier, Ismail. **Sertão Mar - Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Zaluar, Alba. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Zaluar, Alba. **Da revolta ao crime S/A**. São Paulo: Moderna, 1996.