

**Universidade Federal Fluminense  
Instituto de Artes e Comunicação Social  
Curso de Cinema e Audiovisual**

**DANIELA RODRIGUES MOURA**

**A REPRESENTAÇÃO DA PERIFERIA NO CINEMA DA  
RETOMADA**

**NITERÓI, 2019**

**DANIELA RODRIGUES MOURA**

**A REPRESENTAÇÃO DA PERIFERIA NO CINEMA DA  
RETOMADA**

Monografia apresentada à Universidade  
Federal Fluminense como requisito parcial para  
obtenção do grau em bacharel em Cinema e  
Audiovisual

**Orientação: Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro**

**Niterói, 2019**



Dedico esta monografia ao meu pai,  
Geraldo Pereira de Moura.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus por ter me permitido chegar até aqui, à minha mãe por ter me dado suporte nessa “loucura”.

Aos amigos da faculdade por tornarem estes dias difíceis um pouco mais doces: Ana Carolina Ribeiro, Bruno Torres, Daniela Lima, Gustavo Pia e Livia Cabrera.

Aos professores em geral pelos ensinamentos e por acrescentarem tanto à minha vida, em especial: Mariana Baltar, Maurício de Bragança, Tunico Amancio, Lia Bahia, Fabian Nuñez, Reinaldo Cardenuto, Eliany Salvatierra, Antônio Moreno, Elianne Ivo, João Luiz Leocádio e João Luiz Vieira.

À minha orientadora, Lúcia Ramos Monteiro por topar este desafio de me orientar na realização deste trabalho, agradeço à sua compreensão e paciência.

Às duas amigas em especial que infelizmente já não estão mais neste plano: Elizângela Fernandes e Roseli Christianini, por todo apoio que me deram, pelas risadas e a amizade. Agradeço à família Santos (Cida, Lourdes, Patrícia e Bruna) pelo apoio de sempre, os amigos Clayton Alencar, Denilda Silva, Roberta Paiva e Thaís Martins, amizade que levo de Niterói para a vida.

Agradeço também ao meu companheiro Adriano por entender e suportar a distância durante estes últimos anos.

E agradeço ao lugar de onde vim (Grajaú, zona sul de São Paulo) por servir de inspiração para este trabalho, ser o meu porto seguro e me mostrar que esta realidade periférica pode e deve ser mudada.

Gratidão!

*É zona sul maluco cotidiano difícil,  
Mantenha o proceder, quem não conter tá  
fudido  
Zona Sul, Zona Show, os loucos gritam, "HO!"  
Cê tem que ver, Jow, eu sei que a tese faz o  
som  
Que endoida o crânio de maluco sangue bom  
Sangue bom  
Sangue bom  
Sangue bom  
(Sabotage – Na Zona Sul)*

## **RESUMO**

A representação da periferia no período denominado como "cinema da retomada" é pautada pela reprodução de estereótipos advindos do cinema e de outros meios audiovisuais, principalmente a televisão. Este trabalho, através da breve análise de alguns filmes deste período, pretende demonstrar como essa repetição de estereótipos estigmatiza quem já vive à margem de tudo. Os filmes estudados são um recorte de uma região específica – a chamada Grande São Paulo, que inclui a cidade de São Paulo e cidades vizinhas – mas servem como exemplo do modo de vida retratado nas grandes capitais. Também são apresentados alguns exemplos de abordagens que fogem à repetição de estereótipos, apontando assim novos rumos a serem tomados. Chega-se à conclusão de que a busca por uma heterogeneidade de temas para a representação da periferia nos filmes atuais em um futuro próximo é mais que necessária, pois a questão da representatividade e pertencimento ganha corpo à cada dia.

Palavras-chave: Periferia. Representatividade. Cinema da retomada.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo I - Definindo representatividade, periferia e cinema da retomada...</b>	11
1.1 Breve definição sobre representatividade.....	11
1.2 Breve definição sobre periferia.....	14
1.3 Breve definição sobre o cinema da retomada.....	18
<b>Capítulo II – Uma amostra de alguns filmes do período</b> .....	23
2.1 <i>Antônia</i> x <i>De Passagem</i> : mensagem positiva e sentimento.....	23
2.2 <i>Carandiru</i> x <i>Salve Geral</i> : cadeia e relações fora dela; distanciamento da classe média.....	27
2.3 <i>O Invasor</i> x <i>Os Inquilinos</i> : a presença de um outro em um espaço que não lhe pertence; a violência sugerida e não mostrada .....	31
2.4 <i>Bróder</i> : a estereotipação da periferia; o final previsível e violento; é essa representação que queremos?.....	36
<b>Capítulo III - Estereótipos: mantê-los, desconstruí-los ou os abolir de vez?</b> .....	38
3.1 Violência.....	38
3.2 Violência policial.....	38
3.3 Discriminação.....	39
3.4 Machismo.....	39
3.5 Falta de oportunidade.....	39
3.6 Bagunça e barulho.....	40
3.7 Negro (a) bandido (a).....	40
3.8 Negro (a) pobre.....	41
3.9 Mãe solteira/mulher chefe de família.....	41
3.10 Tráfico.....	41
3.11 Malandragem.....	42
3.12 Subemprego.....	42
3.13 Presença de facções criminosas.....	43
3.14 Detentos e ex-detentos.....	43
3.15 Futebol como oportunidade.....	44
<b>Conclusão</b> .....	45
<b>Referências bibliográficas</b> .....	47

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre alguns filmes realizados no período chamado "Cinema da Retomada" (entre 2001 e 2010), mais especificamente com a temática (principal ou não) da representação da periferia.

Os filmes abordados apresentam um recorte bem específico, por serem ambientados na periferia da chamada Grande São Paulo (região que abrange a cidade de São Paulo e outras cidades vizinhas) e, conseqüentemente, têm em comum o espaço geográfico da região.

Pretende-se com este trabalho demonstrar como a representação da periferia no período da retomada é cercada de estereótipos que já têm um histórico de origem de outros filmes e da TV aberta em geral. Alguns destes estereótipos são reforçados até hoje, outros aos poucos vão sendo repensados e desconstruídos. Pode-se notar<sup>1</sup> ao longo do trabalho como existem diversos pontos "fora da curva" denotando um desejo de se fazer diferente, de se pensar diferente com relação à presença da população mais carente no cinema brasileiro.

Foram analisados brevemente sete filmes: *Antônia* (2007, Tata Amaral), *De Passagem* (2003, Ricardo Elias), *Carandiru* (2003, Hector Babenco), *Salve Geral* (2009, Sérgio Rezende), *O Invasor* (2001, Beto Brant), *Os Inquilinos* (2009, Sérgio Bianchi) e *Bróder* (2010, Jeferson De). A análise foi breve e sucinta somente para apontar alguns aspectos que vêm sendo perpetuados ao longo da história do audiovisual brasileiro. Por se tratar de um recorte, nem tudo o que denotaria mais tempo de discussão foi abordado. A relação entre raça e pobreza foi apenas pincelada, apesar de merecer mais atenção por estar atrelada ao tema da monografia em si. O objetivo foi demonstrar como estes conceitos - representatividade, periferia e o cinema da retomada - estão intrinsecamente ligados em alguns filmes e, principalmente em obras que ganharam grande visibilidade em suas épocas de lançamento. Seria o caso de *Carandiru* que, apesar de centrar-se nas histórias dos detentos do antigo presídio do Carandiru tem algumas pinceladas no cotidiano da periferia de onde vieram os presos.

---

<sup>1</sup> Alguns dos filmes apresentados neste trabalho propõem a introdução de novas questões no lugar da reprodução de estereótipos. Exemplos: a opção pela não representação da violência em *Os Inquilinos* e o apelo ao sentimento em *De Passagem*.

O modo como o cinema mostra a periferia e seus moradores seria condizente com a realidade? O cineasta tem a obrigação de mostrar a realidade ou essa realidade expressa no cinema é apenas uma representação?

Geralmente a representação reflete uma ideia que se tem sobre alguma coisa, ideia essa que acaba sendo vendida como uma realidade plausível aos olhos de quem não convive naquele meio, no caso, a classe média. Mas qual seria a função do cinema diante da reprodução de estereótipos, como o do negro bandido, diante de uma sociedade notadamente racista e preconceituosa? Ainda é relevante essa repetição ou a desconstrução é mais que urgente? Esse trabalho tenta responder a estas questões, ao demonstrar como alguns passos foram dados à frente - e outros nem tanto - na mudança da representação de uma parcela da sociedade ainda hoje carente de inúmeros recursos. A importância de um trabalho como este é tentar entender como uma parte da sociedade brasileira, detentora dos meios audiovisuais, em dado momento da história de seu cinema e após um período de uma grave crise, ainda foi capaz de reproduzir imagens negativas sobre grande parte da população.

Faz-se necessário chamar a atenção para este tema, pois boa parte da chamada elite ainda hoje tenta negar os anos de escravatura e tem ojeriza à população que vive à margem das grandes cidades, como consequência não só da escravidão mas também de uma desigualdade social extrema perpetuada até os dias de hoje.

Ao "empurrar" essa população carente para bairros cada vez mais distantes do centro, esconde-se o que não se quer ver. Porém, no dia a dia, a periferia bate à porta de quem tentou escondê-la, ao chegar cedo para preparar o café da manhã dos privilegiados.

## **I - DEFININDO REPRESENTATIVIDADE, PERIFERIA E CINEMA DA RETOMADA**

### **1.1 Breve definição sobre representatividade**

Uma representação não é feita de maneira aleatória, mas sim carregada de impressões perpetuadas por décadas. Essas “teorias coletivas”, geralmente procuram estabelecer o lugar de cada um dentro da sociedade, delimitando fronteiras que não devem ser transpostas.

Moscovici procura enfatizar é que as representações sociais não são apenas "opiniões sobre" ou "imagens de", mas teorias coletivas sobre o real, sistemas que têm uma lógica e uma linguagem particulares, uma estrutura de implicações baseada em valores e conceitos, e que "determinam o campo das comunicações possíveis, dos valores ou das ideias compartilhadas pelos grupos e regem, subsequentemente, as condutas desejáveis ou admitidas. (MOSCOVICI apud ALVES-MAZZOTTI, 1994, p. 62)

Segundo Alves-Mazzotti (1994, p. 63), “a atividade representativa constitui, portanto, um processo psíquico que nos permite tornar familiar e presente em nosso universo interior um objeto que está distante e, decerto modo, ausente.”

Admite-se assim que o “outro” existe, porém é conveniente que ele exista nos moldes do que é aceitável ou do que agrada naquele momento.

O objeto representado muitas vezes chega a ser decorativo em uma narrativa onde não se tem voz, onde não se tem um protagonismo ou função relevante. A pessoa a ser retratada torna-se, literalmente, um objeto a ser manipulado da maneira que melhor convém.

Jodelet (1989, p. 5) ressalta que:

[...] representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual o sujeito relaciona-se com um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, uma coisa, um evento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria etc.; pode ser tanto real quanto imaginário ou mítico, mas sempre vai requerer um objeto. Não há representação sem objeto.

De acordo com Becker (apud SANTOS e CARVALHO, 2018, p. 1), [...] “A indústria cinematográfica é uma grande organização que define a forma como o mundo

será representado nas telas, tendo como influência o arranjo social no qual este indivíduo já está inserido”.

Sendo assim, a representação de um indivíduo ou grupo em uma obra cinematográfica nada mais é do que o reflexo dos anseios de uma sociedade que “pinta” a realidade como melhor lhe convém. Se é válido perpetuar uma imagem que mantenha a realidade de um grupo social bem longe da classe média/média alta, assim será feito. Se o objetivo for saciar uma curiosidade sobre determinado grupo, assim pode ser feito também.

Interessante notar<sup>2</sup> que “apesar do espectador acreditar ser passivo às informações presentes nas telas, são nelas que ocorre a manutenção do código de representação” (SANTOS e CARVALHO, 2018). Ou seja, tudo que fuja à manutenção desse código quebra uma expectativa já formada no público.

Ser representado é diferente de estar presente. Quando um determinado personagem aparece com o objetivo de ser o símbolo de um grupo, não é garantia de ter legitimada a sua representatividade. Alguns personagens sequer participam de diálogos e aparentemente estão lá para preencher um espaço ou ocupar uma lacuna.

A ausência também é um fator extremamente relevante a ser notado em algumas obras, pois diz muito sobre como produtores e diretores encaram a questão da representatividade com determinados grupos. Pode-se questionar se essa ausência é proposital ou involuntária, pois se faz parte da proposta estética é até aceitável mas se não faz demonstra um descaso com boa parte da sociedade que hoje clama por igualdade no meio cultural e no mundo como um todo.

Lins (2009, p. 10) escreveu que;

[...] *ser representado* em uma narrativa é muito mais do que simplesmente *estar presente*. Um personagem pode aparecer em um filme sem representar, de fato, o grupo a que pertence. Quando isto acontece, os demais integrantes desse grupo não se reconhecem no que é mostrado. É importante ressaltar, ainda, que a ausência também tem um papel de extrema significância e que, com ela, notamos a forma com que a sociedade encara determinados segmentos sociais. A situação é tão crítica que, muitas vezes, para os integrantes desses grupos o simples fato de estar presente já é um grande passo frente à constante ausência e desprezo a que estão sujeitos. Com o pobre não é diferente. Além desse estrato social ter acesso desigual aos meios culturais, a sua representação é realizada, na maior parte das vezes, de forma pejorativa e caracterizada por associações generalizadas e preconceituosas.

---

<sup>2</sup> O espectador acredita não ser influenciado pela manutenção da representação que se mantém nas telas, porém ela se perpetua – de maneira negativa, em grande parte – e a quebra desse discurso pode resultar em uma decepção por não cumprir com o esperado.

A representação com os mesmos temas de sempre, limitada conseqüentemente aos estereótipos não faz justiça à diversidade que há entre os seres humanos. Há um leque de assuntos a serem debatidos por todas as classes sociais, gêneros e raças. Quando se restringe esse debate a somente uma classe e um gênero, por exemplo, ocorre a falsa impressão de que determinado assunto só pode ser legitimado por aquele grupo. “[...] a diversidade de perspectivas é fundamental para uma representação mais ampla e justa e que, muitas vezes, uma representação diferenciada de certos segmentos é não só necessária como também devida”. (LINS, 2009)

No tocante ao ponto de vista nas narrativas estudadas, este dificilmente é de um representante de uma minoria. Sendo assim, fica difícil acreditar que esta representação não seja contaminada por ideias pré-concebidas de outros grupos. Pode-se contar o que quiser desde que seja no molde apropriado para isto.

Segundo Lins (2009, p.68),

[...] o ser levado para as telas não é o público alvo dessas representações. O presenciar algo estranho à nossa realidade supre um certo voyeurismo, e nos leva a supostamente "entender" o outro. Assim, recorremos à generalização, estimulada, em muito, pela demasiada repetição dos "tipos", e achamos que compreendemos por inteiro todos os seres com histórico semelhante.

Devido a esta generalização e repetição de tipos, achamos que só de assistir a uma obra encenada em uma favela, por exemplo, já conhecemos todas as favelas do Brasil. Pois geralmente o cenário é o mesmo, assim como os personagens e as situações.

Ainda segundo Lins (2009, p.81),

A intenção primordial desses filmes é mostrar um panorama geral dos personagens marginalizados que habitam a periferia dos centros urbanos e, assim, incluem nos enredos uma grande quantidade de personagens que, na maior parte das vezes, é estereotipada na intenção de ser representativa do grupo em evidência.

“As favelas e as grandes periferias provocam uma espécie de fetichismo, pois constituem um mundo de certa maneira distante, do qual temos medo de nos aproximar”. (LINS, 2009, p.87)

A classe que mais consome cinema no Brasil – a classe média – supre sua curiosidade sobre a periferia pois tem medo, não frequenta ou não pode frequentar estas regiões. A partir daí além do ser estereotipado da periferia há a presença de uma

“higienização” da área, ou seja, o que é mostrado deve agradar aos olhos e a curiosidade alheia.

Ainda de acordo com Lins (2009, p. 101),

Essas obras saciam a nossa curiosidade e nos mostram, à sua maneira, o que se passa com as pessoas e ambientes dos quais queremos manter distância. Não parece importar, no entanto, se o que está sendo representado condiz com a realidade, pois é mostrado o que esperamos ver enquanto classe média habitante dos centros urbanos.

## 1.2 Breve definição sobre periferia

O processo de formação das grandes cidades brasileiras no decorrer do século XX acarretou na migração de mão de obra (barata) do Nordeste para o Sudeste. Ao chegar nestas cidades, trabalhadores sem ter onde morar foram impelidos a residir em bairros cada vez mais distantes do Centro dando origem à chamada periferia. Segundo Tanaka (2006, p.149),

o conceito de periferia nasce associado ao conceito de desigualdade, produzidas como resultado da espacialização do conjunto de relações sociais, econômicas e políticas dominantes na sociedade. Nesse sentido, se configura em uma relação à antagonismos sociais, pares de oposição, binaridades: urbano – não-urbano, legal – ilegal, formal – informal, ordem-caos, cidade – não-cidade; centro – periferia; riqueza – pobreza. Pares de oposição com forte relação entre si, quando pela produção social capitalista é a riqueza que produz a pobreza; o desenvolvimento industrial que produz o exército industrial de reserva, a espoliação urbana, a periferia; as relações de valorização imobiliária que provoca expulsão da população pobre e produz a periferia.

Sobre o processo de formação das grandes cidades brasileiras:

A partir da década de 1950, o desenvolvimento industrial se caracteriza por esta diversificação e pela massificação do consumo de bens modernos, principalmente nos centros urbanos, com maior entrada do capital internacional. A entrada de bens modernos, especialmente do automóvel, *“mudam radicalmente o modo de vida, os valores, a cultura e o conjunto do ambiente construído”*. Estas mudanças na economia brasileira influem diretamente no padrão de produção da cidade, promovendo uma melhoria no padrão de vida da população que migra do campo para a cidade (dadas as condições precárias de vida no campo), mas mantendo as intensas desigualdades, jogando *“a população em áreas completamente inadequadas ao desenvolvimento urbano racional”*. (MARICATO apud TANAKA, 2006; p.55).

Ainda é importante frisar que,

este rápido e intenso crescimento econômico, [...] é viabilizado pela ação do Estado, que cria as bases para o crescimento industrial, dentre as quais está a atração de mão-de-obra barata para os centros urbano-industriais do sudeste, com destaque para São Paulo. (TANAKA, 2006, p. 55).

Tanaka (2006, p.55) observa ainda que:

Na década de 1970 esta forma de crescimento urbano pela expansão da cidade com a abertura de precários loteamentos populares, para abrigar a população pobre que busca trabalho na metrópole passa a ser vista no sentido negativo, em função dos crescentes problemas urbanos.

Dentre os problemas urbanos associados à conotação negativa da periferia podemos citar a questão da violência, a qual nas décadas seguintes conecta-se intrinsecamente aos bairros periféricos. Alguns deles tornam-se símbolos de anos de descaso do poder público com a população, onde as taxas de violência atingiram índices alarmantes acarretando em mais preconceito – das elites, principalmente – com os moradores destes locais.

De acordo com Tanaka (2006, p. 44),

a periferia é resultado das desigualdades de condições de infraestrutura e serviços públicos entre partes da cidade onde se concentram riquezas e atividades produtivas e as partes da cidade onde moram os trabalhadores urbanos. Sua caracterização é feita a partir de indicadores urbanísticos e habitacionais [...]:

Infraestrutura: iluminação; rede de água e esgoto;

Tempo médio de deslocamento;

Traçado irregular das ruas e ausência de pavimentação;

Adensamento habitacional na moradia;

Condição de ocupação do domicílio.

Essa caracterização nada mais é do que o retrato de um cenário pavimentado para o trabalhador pobre que, recebendo um salário ínfimo não pode arcar com uma moradia mais próxima ao seu trabalho tendo que se sujeitar a morar em bairros localizados cada vez mais afastados e carentes de recursos básicos.

Segundo Tanaka (2006, p. 45), “[...] são considerados periferia os bairros e cidades dormitório, onde predominam residências de população pobre trabalhadora e núcleos de moradia de trabalhadores urbanos associados aos núcleos industriais”.

Os bairros e cidades dormitório são literalmente o que o nome propõe: dormitórios. O trabalhador leva horas no deslocamento entre sua residência e a empresa/indústria e mal pode usufruir de sua moradia que acaba por se caracterizar em

uma espécie de “hotel/abrigo temporário” onde ele se alimenta, cuida de sua higiene e dorme a espera de um novo dia. Vale ressaltar que nestes locais, além dos recursos escassos a oferta de emprego é quase inexistente.

A formação da periferia está diretamente ligada ao desenvolvimento econômico das grandes cidades brasileiras. De acordo com Tanaka (p.46), “a ideia de periferia é associada a um espaço urbano determinado, à forma de segregação das classes na cidade, resultante das particularidades da formação da nossa sociedade e do modelo de desenvolvimento industrial adotado”.

A ocupação destas áreas distantes do Centro é vista pelo poder público como uma solução para a questão da moradia na cidade. Aos que não têm condições de pagar para residir em locais melhor localizados a única alternativa acaba sendo a periferia.

[...] a expansão da cidade com a intensa dinâmica de abertura de novos loteamentos em áreas suburbanas (para utilizar um termo mais adequado para aquele momento) destinados a esta população nas décadas de 1950 e 1960, principalmente, é vista como solução habitacional, sendo inclusive valorizada pelo poder público. (BONDUKI apud TANAKA, 2006, p.52)

Os recursos a serem gastos com a urbanização da periferia são usados em outras áreas mais atrativas para a exploração imobiliária. Ou seja, há uma morosidade em relação ao investimento público nestes bairros, pois não é vantajoso investir em algo que não acarreta em um retorno imediato.

O [...] papel do Estado é a implantação e gestão dos bens de consumo coletivo na cidade. Trata-se de um grande investimento sem retorno direto. Dada a carência generalizada na cidade, [...] o processo de implantação de infraestrutura ocorre descontinuamente, aos saltos, sendo que, quando acontece, cobre uma grande área de uma só vez. Investimentos do poder público nesses bairros dependem muito de conjunturas políticas, visto que o Estado tende a privilegiar setores mais vitais a acumulação (produtivo) e bairros destinados às faixas de renda média e alta. (TANAKA, p.59)

A citação abaixo reflete outro fenômeno: a ocupação desenfreada e sem planejamento “empurra” os mais pobres para áreas ainda mais distantes e precárias. Tem-se assim um bairro periférico de certo modo melhor e mais bem estruturado que outro. Praticamente uma nova divisão social dentro da periferia.

[...] Com o objetivo de se contrapor a visões parciais da periferia, a geográfica que a caracteriza simplesmente como área distante do centro, e a sociológica, que a conceitua como locais onde a força de trabalho se reproduz em péssimas

condições de habitação, sem levar em conta os processos urbanos, os autores a definem como: "(...) as parcelas do território da cidade que têm baixa renda diferencial". [...] definindo renda diferencial como: "A renda diferencial é o componente da renda fundiária que se baseia nas diferenças entre as condições físicas e localização dos terrenos e nos diferenciais de investimentos sobre eles, ou no seu entorno, aplicados. Este componente se soma à renda absoluta, que é, propriamente, a remuneração pela existência da propriedade privada." Essa definição vincula a ocupação do território urbano à estratificação social. Assim detecta-se a existência de várias periferias para onde a população carente se desloca, no sentido gradiente da renda diferencial, ou seja: "de uma periferia para outra mais carente, reproduzindo seu espaço para reproduzir sua força de trabalho" (BONDUKI e ROLNIK apud TANAKA, p.61)

Maricato (apud TANAKA 2006, p. 68) de tal modo ressalta outra característica importante da periferia: "São bairros que se assemelham a canteiros de obras, e mantêm essas características por muitos anos, não raramente por mais de vinte anos, até chegar os primeiros elementos de infra-estrutura urbana".

Esse "eterno" canteiro de obras reflete o quão difícil é para o trabalhador a construção de sua própria casa, pois além de ele precisar despende do seu tempo livre para fazer sua moradia, ele também faz uso do pouco que consegue economizar para a compra do material de construção.

As periferias em geral, com maior destaque para a periferia nova, caracterizam-se por serem áreas de reserva de força de trabalho, compostas por uma mão-de-obra abundante e com baixa qualificação. Nestas predominam loteamentos irregulares, onde esta população tem acesso à casa própria por meio da autoconstrução. (TANAKA, p.77)

Não obstante, vale ressaltar que: "O loteamento clandestino é a base da formação do padrão de ocupação da *periferia*". (TANAKA, p.76). Ou seja, além de viver precariamente, o morador da periferia ainda corre o risco de ter a sua habitação tomada pelo poder público, ao ocupar áreas não regularizadas junto a prefeitura.

"[...] É de fato o lugar onde moram os pobres, socialmente segregados e com baixo valor da terra, mas ao mesmo tempo é um lugar que muda de lugar, sempre reproduzido em uma nova extensão de terra enquanto que as velhas periferias são gradualmente incorporadas à cidade, ocupada por novos moradores e reorganizada pelo capital." Mautner (apud TANAKA, p. 86)

É interessante esta questão<sup>3</sup> da “incorporação das velhas periferias à cidade”, deve-se considerar que este fenômeno só ocorre devido ao investimento – após vários anos – em infraestrutura básica para a ocupação popular. Mas para seus habitantes, o Estado e a elite a periferia continua sendo a mesma, não importando se é nova ou velha, a periferia ainda é a morada do proletariado, da mão de obra barata que saiu de outras localidades em busca de um futuro melhor.

### 1.3 Breve definição sobre o cinema da retomada

Dentre todos os autores estudados, um ponto é unanimidade entre eles: “o cinema nacional não fora de fato extinto para que fosse retomado”. (LINS, 2019, p.34).

De fato, a denominação “cinema da retomada” dá margem para uma ideia de que o cinema brasileiro deixou de existir por um determinado tempo e depois voltou nos anos 90. Para Melo (2003),

[...] a produção e os autores do cinema brasileiro recente, a expressão “retomada do cinema brasileiro” compreende dois sentidos supostamente contraditórios, podendo ser entendida como uma continuidade, evolução ou tradição cultural, ou seja, o cinema já existia, mas por alguma razão deixou de existir, sendo necessário retomá-lo e, como uma fragmentação, descontinuidade ou ciclos, denotando certa fragilidade. (apud CARDOSO e CATELLI, 2007, pp.1-2).

Os longas-metragens e filmes que dependiam da extinta Embrafilme realmente foram produzidos em um volume muito abaixo do que em outras décadas, mas isso não quer dizer que outros tipos de produções foram totalmente interrompidos, prova disso são os documentários e curtas-metragens.

Pode-se falar também em um “[...] retorno em termos de atenção e reconhecimento mundial (participações em festivais internacionais e obtenção de prêmios)”. (Ottone, 2007, p. 271)

O cinema da retomada tem origem na promulgação de leis de incentivo, a partir do governo de Itamar Franco. Este “[...] criou a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e, em 1993, promulgou a Lei do Audiovisual (Lei n. 8685) que estabelece um sistema de incentivos fiscais à produção e à distribuição”. (OTTONE, 2007, p. 275)

---

<sup>3</sup> Insere-se a *velha periferia* à cidade como forma de aumentar a receita advinda deste público. Não só no âmbito comercial mas no que abrange os interesses do Estado também.

Segundo Ottone (2007, p. 292),

A partir de 1994, ano em que foram produzidos seis filmes e 10 foram distribuídos, evidenciou-se a retomada da atividade cinematográfica nacional. Em 1995 foram produzidos 10 filmes, distribuídos 14 e assistiu-se a um extraordinário sucesso de público, com mais de um milhão de espectadores. Em 1996 a produção atingiu o número de 40 filmes, quota que se manteve mais ou menos constante nos anos sucessivos.

Em poucas palavras:

A retomada da produção cinematográfica, a partir dos anos 1994-1995, foi caracterizada por uma variedade de filmes, diferentes entre eles, sem gêneros específicos, realizados com o financiamento complementar da legislação de incentivos (entre os quais citamos também a Lei Rouanet, a Lei Mendonça e a Lei da Agência Nacional do Cinema, ANCINE). (OTTONE, p.276)

Ottone (2007, p. 276) ressalta que “o primeiro grande sucesso da retomada, que totalizou um público de mais de um milhão de espectadores, foi *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati”.

Caetano (2005, p.27) divide o cinema da retomada em dois momentos, sendo o primeiro deles de 1995 a 1999, assim descrito: “Neste período inicial definiu-se ruidosamente uma meta midiática suprema para o novo cinema brasileiro: a conquista de uma estatueta do Oscar, como prova de sua admissão no clube fechado da indústria de cinema”.

O segundo momento é caracterizado da seguinte forma:

Este cinema feito a partir de então parece renegar os mais superficiais equívocos dos anos anteriores - a atualidade dos filmes passou a ser valorizada, em contraposição a um momento anterior de produção de narrativas históricas; a agilidade narrativa tornou-se norma e os excessos de cenografia e direção de arte estiveram em baixa; ampliam-se os modelos de produção - enquanto, por um lado, manteve-se a produção de alguns filmes de alto orçamento e equipe numerosa e, por outro, cresceu consideravelmente a produção de filmes de menor orçamento. (CAETANO, 2005, p.29)

Mesmo com o sucesso de *Carlota Joaquina* e outros filmes posteriores, a produção cinematográfica ainda sofria com o escoamento de seus filmes que disputavam espaço de maneira desigual nas salas de cinema do país. É importante frisar que antes da Lei do Audiovisual, “em novembro de 1992 a prefeitura do Rio de Janeiro criou a agência de distribuição de filmes, vídeos e programas televisivos brasileiros, denominada

Riofilme” (OTTONE, 2007, p. 275). A Riofilme apesar de ser uma iniciativa municipal se tornou de vital importância para a distribuição do cinema nacional como um todo, aspecto muito carente de incentivos e negligenciado durante grande parte da cinematografia brasileira.

Segundo Caetano (2005, p.12),

Por conta de uma legislação que, ao longo de todo o período, sempre estimulou a produção de filmes e silenciou acerca dos problemas de difusão, a relação de dependência entre a produção de cinema e o Estado brasileiro tornou-se onipresente, umbilical, invariável.

Aspecto que tornou a produção de filmes durante o período da retomada extremamente dependente dos incentivos fiscais advindos das legislações promulgadas pelo Estado.

De acordo com Caetano (2005, p. 13)

Ao permitir que um filme seja inteiramente produzido até determinado valor através de leis de incentivo que concedem aos patrocinadores diretos o abatimento de impostos, definiu-se a partir desse limite de abatimento o teto dos orçamentos de produção.

Não só os orçamentos de produção foram decisivos na feitura dos filmes, mas também o departamento de marketing de alguns destes patrocinadores que escolheram a quais filmes suas marcas seriam vinculadas.

Criou-se, assim, um cinema de indústria tupiniquim: um cinema cujos princípios não se baseavam em representatividade cultural, uma vez que a escolha dos projetos passou a ser feita pelo dito mercado (os responsáveis pelo marketing das empresas, patrocinadores, os distribuidores), mas preso a um circuito mirrado de exibição e destinado a um público inadequadamente seletivo. (Caetano, 2005, p.16)

Não obstante a questão da distribuição e financiamento, há uma relação entre a difusão e o retorno financeiro dos filmes:

A inexistência desta difusão (distribuição-exibição-divulgação) para a maior parte dos filmes comprometeu a possibilidade de que a produção viesse a se pagar através de sua bilheteria - sendo assim, o cinema brasileiro abriu mão de participar do mercado de filmes de seu país (forçosamente, é preciso notar, uma vez que naufragaram todas as ações em prol da regulamentação do mercado e limite da importação de filmes de um só país). (Caetano, 2005, p.15).

De uma maneira geral, “a proposta da Lei do Audiovisual baseou-se no conceito de auto-sustentabilidade - ou seja, pretendia-se que uma indústria de cinema viesse a se organizar a partir de incentivos temporários”. (Caetano, 2005, p.18). Estes “incentivos temporários” acabam se configurando em uma das poucas formas de se fazer cinema no Brasil. O temporário se transforma em definitivo por repetição: um incentivo de uma empresa, um edital do governo e assim são somados os recursos para dar fim a uma obra cinematográfica. Esse ciclo se repete a cada vez que um diretor se propõe a fazer um novo filme.

Como Caetano (2005, p. 18) coloca em seu texto:

Desta forma, esse sistema de produção viciou-se no uso de incentivos. Estruturalmente paradoxal, a forma de gerar recursos para o cinema brasileiro se deu na contramão do capitalismo. Enquanto toda a lógica capitalista depende do consumo, o cinema brasileiro encontrou uma forma de garantir apenas a fase produtiva.

É neste momento que os festivais começam a surgir e garantir um protagonismo das produções, porém “os festivais de cinema logo passaram a ser sustentados pelos mesmos mecanismos de patrocínio dos filmes” (Caetano, 2005, p. 24).

A relação entre os filmes brasileiros e os festivais - que inicialmente serviriam como um meio de divulgação e premiação - configurou-se em uma relação de dependência: os filmes que não tinham espaço nas salas comerciais ou sequer chegavam a serem distribuídos dependiam dos festivais para ter um nascimento e uma sobrevivência, ainda que curta.

Segundo Caetano (2005, p. 24),

O que o conjunto de festivais anuais - mantidos pela Petrobrás ou por outras empresas estatais - acabou criando foi uma estrutura de casulo: muitos filmes tiveram de se contentar em viver de um público de festival, não raro se resumindo a uma cópia solitária, exibida numa única sala, disputando espaço com uma programação que envolvia centenas de outros filmes.

Apesar de diversos autores ressaltarem a diversidade e a pluralidade dos filmes da retomada a produção ainda se concentra no eixo Rio-São Paulo, refletindo de certo modo o predomínio de apenas uma área do país em detrimento de outras. A diversidade ocorre nas temáticas dos filmes mas não na produção dos mesmos.

Segundo Oricchio (2003), “[...] a idéia de “diversidade” e “pluralidade de estilos e temáticas” é um dos mitos do cinema brasileiro. Segundo ele, apenas 25% da produção realiza-se fora do eixo Rio - São Paulo; destas, poucas “refletiriam as diferenças regionais do país”. No que diz respeito à diversidade estilística, o autor afirma que existem alguns poucos filmes autorais ou inovadores, mas que, a grande maioria, tende a “uniformizar a linguagem”, visando o “cinema industrial”.

Através de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, [...] evidenciou-se um fenômeno repetitivo: diretores de origem social burguesa ou da classe média mostram um interesse antropológico, e sinceramente humano, em relação às classes e à cultura populares [...]. (OTTONE, 2007, p. 276)

Esse interesse acaba por ser a tônica de diversos filmes que viriam a seguir nos próximos anos e que têm um reflexo na questão da representatividade da periferia, assunto a ser tratado nesta presente monografia.

Vale pontuar que,

As problemáticas da vida urbana, especialmente nas favelas, as escolhas religiosas e os aspectos da violência (bandidos, narcotraficantes, polícia, justiça, prisões) são os temas a partir dos quais se desenvolvem as maiores novidades de narração e de linguagem cinematográficos. (OTTONE, 2007, p. 279)

Essa novidade na narração e linguagem acaba por atrair um grande público aos cinemas, nem sempre representado de maneira fiel e condizente à sua realidade.

## II – UMA AMOSTRA DE ALGUNS FILMES DO PERÍODO

Serão analisados neste capítulo alguns filmes do chamado cinema da retomada. Nem todos têm como assunto principal a periferia, mas utilizam-se de representações da periferia em dados momentos, sejam elas boas ou ruins, estereotipadas ou não. A principal semelhança entre eles é a abordagem da periferia da Grande São Paulo (região composta pela cidade de São Paulo e demais cidades pertencentes à região metropolitana).

Para uma melhor análise, os filmes foram divididos em pares procurando destacar semelhanças e diferenças. Vale ressaltar que a escolha dos filmes não foi aleatória, pois trata-se de um recorte dentre uma filmografia extensa – a que lida com a questão da periferia – e foi necessário estabelecer parâmetros<sup>4</sup> para discutir de maneira mais enxuta as questões levantadas no primeiro capítulo.

### 2.1 *Antônia* x *De Passagem*: mensagem positiva e sentimento

Ambos filmes - cada qual a seu modo - trazem mensagens positivas em sua composição. Enquanto *Antônia* coloca a ideia de "corra atrás de seu sonho, pois ele pode se realizar", *De Passagem* propõe que um recomeço é sempre possível e nem tudo está perdido. Pode parecer até de certo modo simplista, mas estas propostas tem um impacto positivo na visão da população periférica e como ela se vê nas telas.

*Antônia* (Tata Amaral, 2007) mostra a saga de um grupo de rap feminino em busca de reconhecimento através de seu trabalho. As integrantes batalham para poder sobreviver através de sua arte mas têm que lidar com seus problemas cotidianos, algo muito presente no filme.

As cenas que retratam o bairro da Brasilândia, onde elas moram e por onde circulam são bem pontuais, não há uma interação maior entre as personagens, o meio onde vivem e as pessoas ao redor. Alguns problemas familiares são tratados de maneira aparentemente superficial talvez por opção da diretora ou do roteirista, uma vez que vários desses problemas são inerentes ao cotidiano de quem vive na periferia (a violência doméstica, a falta de emprego, o preconceito, o machismo, a questão da carceragem etc.).

---

<sup>4</sup> Filmes ambientados em um espaço geográfico semelhante (Grande São Paulo), na década de 2000 e que retratam a periferia de maneira verossímil.

Conforme Stücker (2009, p. 82) cita em uma entrevista da diretora Tata Amaral: “fica clara a ideia de Antônia como uma alternativa às representações do cinema - e da sociedade de uma maneira geral - que associam o homem negro à violência”:

[...] Isso só pra você ver como é antiga essa identificação --e que não é "privilégio" do Brasil, mas que todo o Ocidente faz: negro com pobreza, miséria, banditismo, tráfico. E eu percebi que a coisa mais importante que eu poderia dizer, que representaria aquele universo, era uma imagem afirmativa. Porque na periferia há pessoas "normais", como em qualquer lugar, lá tem classe média baixa, as pessoas estão lá, estão vivendo... *Antônia* é um filme que se passa na periferia, feito com pessoas que vivem na periferia, e é um filme menos violento do que os outros que eu fiz. Não é que não haja violência [na periferia]. É claro que existe. Mas eu percebo que existe um desejo de nós, da classe média, de falar da violência e circunscrevê-la à periferia. E isso é muito perverso.”

Há uma mensagem positiva que permeia todo o filme, tanto nas músicas quanto na resolução de – alguns – problemas enfrentados pelas protagonistas.

De acordo com Stücker (2009, p. 88): “dos filmes dos anos 2000 que representam a periferia, *Antônia* é o que melhor considera uma demanda por representações mais positivas por parte da população da própria periferia”.

Outro aspecto importante que vale ressaltar neste filme e que destoa de outros representantes do cinema da retomada é o protagonismo feminino. Geralmente, em outros exemplos que serão citados no presente trabalho a presença da figura masculina é predominante como protagonista símbolo de um ambiente violento.

Ainda assim o filme passa aquela sensação de que falta alguma coisa, tem uma mensagem, tem uma narrativa que não pega pesado mas não se aprofunda na questão social, por exemplo. Falta uma interação, falta mostrar quais influências elas tiveram para montar o grupo, os moradores que curtem o som delas, o dia a dia das garotas, faltam as ruas, falta movimento. Nas palavras de Stücker (2009, p.113): [...] “A periferia aparece pouco enquanto imagem e enquanto questão”.

Acaba ficando uma mensagem quase vazia pois, apesar de mostrar que a periferia não é só violência e tráfico, o sonho, a esperança e a persistência embutidos no filme se fecham em si. As garotas encontram soluções para seus conflitos cotidianos mas não há um aprofundamento nas questões que permeiam estes conflitos. Há aquela mensagem de que “no fim tudo se resolve” e só.

Conforme Rossini (2010, p.12):

[...] se por um lado o resultado final é envolvente e sensível na sua apresentação das personagens e da comunidade em que elas moram, atingindo o objetivo de mostrar que não há apenas violência e drogas na periferia, por outro ele não explora efetivamente a própria força do hip hop e seu engajamento social e transformador da comunidade. Basta observar que ao longo de todo o filme não há sequer uma cena em que as cantoras sejam reconhecidas como cantoras pelos moradores de Brasilândia, a não ser nos shows que são feitos. Ninguém as cumprimenta na rua, ou se refere às músicas do quarteto.

Se para revolucionar é preciso pensar bem, como sugere a letra de Kamau no início do filme, para mostrar a força de um grupo é preciso reforçar seus laços, ao invés de enfraquecê-los. Esta, sim, seria uma visão problematizadora sobre a periferia no cinema brasileiro.

*De Passagem* (Ricardo Elias, 2003) conta a história de dois amigos de infância, Kennedy e Jeferson, (interpretados por Fábio Nepo e Silvio Guindane, respectivamente) que saem em uma jornada para procurar o corpo do irmão de Jeferson (Washington). É cativante a passagem entre passado e presente em meio à viagem – quase sem fim – para se chegar à delegacia de Francisco Morato (cidade da Grande São Paulo). Essa passagem é permeada por lembranças da infância dos rapazes que têm sua inocência interrompida após um fato marcante. [...] “*De Passagem* é, sim, um filme sobre a periferia, mas que procura fugir de uma caracterização excessivamente maniqueísta”. (MELO, 2003)

Com o passar do tempo, Jeferson vai para uma escola militar no RJ, seu irmão se envolve com o crime e seu amigo também. Através da jornada pela cidade é mostrado o espaço onde os personagens vivem e diversas áreas semelhantes. Há uma presença maior de pessoas - num comparativo com *Antônia* - mas a interação também é pouca. “A delicadeza construída nas relações não encontra eco na forma do filme como suas sequências de ruas vazias, sem vida, sem identidade”. (BARBOSA, 2006, p.208)

As questões sociais estereotipadas a respeito da periferia (violência, tráfico, pobreza) são abordadas no filme de maneira sutil, porém sem promover uma maior reflexão. Segundo Barbosa (2006, p.208),

[...] O filme, embora traga uma fundamental delicadeza para as relações humanas que são construídas na história, não ultrapassa a simplificação operada pelo tratamento da pobreza e das periferias no cinema brasileiro. Não é um filme sobre favelados, alter ego do pobre no cinema, mas ainda assim não trabalha o lugar da diferença dentro desta categoria social.

Apesar disso, há uma possibilidade de redenção de Washington ao final do filme e um lampejo de mudança na postura de seu irmão com relação a tudo o que ocorreu durante o dia.

Vale notar o distanciamento inicial de Jeferson, negando pertencer àquele meio só por não morar mais lá e estar em uma condição – possivelmente – melhor que os outros dois. De acordo com MELO (2003),

[...] “*De Passagem* consegue fugir do tipo de abordagem comum do cinema brasileiro quando o assunto é a pobreza ou a exclusão social”.

[...] “Os personagens de *De Passagem* são pobres, mas não moram em condições subumanas, isto é, não são miseráveis”.

Assim é possível demonstrar que mesmo na periferia há quem se distancie – ou procure – se distanciar dessa realidade, algo tão mais comum em filmes ambientados em bairros de classe média.

As sequências de lembranças dos personagens remetem a um sentimento de acolhimento, de acalanto, em alguns momentos fazem o espectador esquecer qual o propósito dos dois personagens percorrerem a cidade inteira. Como foi citado no texto abaixo, é um filme que tem sentimento, que foge do apelo da periferia como lugar violento e sem esperança.

[...] Há emoção em *De Passagem*, e muita, mas ela surge de uma necessidade interna, de uma adequação entre o roteiro (a construção das ações e dos personagens) e a direção de atores. Há contenção, também, - quase mesmo um pudor - na recusa ao espetáculo da miséria, como se Elias e Yosida nos dissessem que, assim como um rio de lágrimas não faz um filme, o banho de sangue, por si só, também não redime os pecados. *De Passagem* recusa a violência, embora ela esteja presente como o entorno dos personagens. (MELO, 2003)

Muito mais poderia ser explorado nesse filme, uma vez que ele opta por não aprofundar questões sociais – sem ser superficial ou falso – mas envereda por um caminho de mostrar que na periferia há sentimento, há esperança e um desejo inerente de mudança, sem apelar para uma busca de meritocracia mas um desejo puro e simples de mudança interna.

“[...] No cinema a violência marca o lugar: periferia. Contudo o lugar não se intimida e também marca o filme com ranhuras que carregam outros significados como o da memória, da experiência e da afetividade. Essas ranhuras embora presentes, nem sempre são evidentes”. (BARBOSA, 2006, p.205)

Falta sentimento e emoção na representação da periferia, e os dois filmes analisados acima têm de sobra. Apesar de possuírem elementos em comum com outros filmes, aqui a abordagem é outra: a esperança e o sentimento predominam. E como isso faz falta em meio a um ambiente tão carente de perspectivas.

## **2.2 *Carandiru* x *Salve Geral*: cadeia e relações fora dela; distanciamento da classe média**

Mesmo dentro do ambiente carcerário é possível haver uma divisão de classes sociais, onde alguns são beneficiados em detrimento de outros. Pode-se até afirmar que há uma periferia dentro da cadeia, pois nem todos que estão ali conseguem obter sua liberdade e seguir a vida em frente livres de quaisquer preconceitos. Assim, a classe média age como diferente daquele lugar, como se estar ali fosse uma grande injustiça a ser corrigida rapidamente. E o sujeito periférico? Este já está acostumado com o vai e vem das cadeias, até recebe os filhos como colegas de cela e sabe que dali para fora a esperança é a primeira que morre.

*Carandiru* (Hector Babenco, 2003), é baseado no livro de Drauzio Varella que conta as histórias de presos da Casa de Detenção (vulgo Carandiru). Drauzio é o médico que vai à cadeia para atender e auxiliar os detentos. Durante seu trabalho ele ouve diversas histórias e vivencia um pouco o chamado Massacre do Carandiru, onde 111 presos foram mortos pela polícia de São Paulo.

Os momentos onde a periferia aparece no filme estão relacionados às histórias contadas pelos presos, oriundos em sua grande maioria de regiões periféricas. Então o cenário periférico se faz presente de maneira bem pontual, como pano de fundo para a vivência dos detentos.

Liberto do espaço do consultório, porém, entregue às narrativas das memórias das personagens e aos dilemas entre os presos, o filme ganha em vida aquilo que lhe falta em vitalidade. Nem vilões nem vítimas, as personagens de Babenco se descolam de seu lugar de presidiários e tornam-se pessoas com nomes e especificidades, deixam de ser numerais para se tornarem protagonistas de suas próprias vidas. De fato, a prisão não é tratada como a fonte de onde brotam as histórias, mas como baú de memórias, para onde convergem as vidas diversas de seus personagens. (BRAGANÇA, 2003)

A temática do filme sugere uma presença da violência, porém os momentos de maior tensão são os ambientados dentro do presídio. Os momentos nos bairros periféricos supõem a presença do mundo do crime, porém não têm tanta violência. A periferia retratada em *Carandiru* talvez seja uma das que mais possui semelhança com a realidade: casas simples, becos e vielas etc. Há uma carência de movimento de pessoas como em outros filmes, contudo isso acaba ficando em segundo plano.

A questão social promove uma reflexão, uma vez que muitos estão presos e têm uma família do lado de fora a qual depende – ou dependia – deles para se manter.

Nesse cotidiano de pequenos casos, as histórias de dor e violência vagueiam e se repetem como mantras. São contadas de boca a boca como raízes verbais de seu lugar fora-dali. Histórias de morte e de dor que não mais causam o pavor e o pânico, mas fundam as memórias vivas de quem tem sua vida suspensa no ócio absoluto de um presídio-depósito. E se tornam folclore, atos de coragem, méritos. Desumanização? Nunca. Banalização da violência? Certamente. Mas uma banalização que Babenco faz questão de mostrar não como traço inerente às psicologias daquelas pessoas ou mesmo imperativos sociais sobre suas personalidades. A violência em *Carandiru* aparece como elemento disperso e intangível, imbricando-se nas vidas das pessoas – alcançando um assustador grau de naturalização. (BRAGANÇA, 2003)

Há um apelo emocional, por exemplo, quando a família vai encontrar na cadeia o patriarca, quando o filho compartilha da mesma cela que o pai ou quando o rapaz faz justiça pelas próprias mãos e encontra o irmão na prisão.

O peso dramático da cena em que Deusdette mata a queima roupa os estupradores de sua irmã é narrada com rara simplicidade: nem glamour, nem pesar, "Ei, amigo...", diz o menino, o outro se vira, disparos. Sem trilha sonora frenética, sem gritos de horror – o impacto se dá justamente por essa violência seca vinda de um personagem de cândida figura e olhar juvenil. Nunca colocado como vítima, Deusdette não se resume a seu ato, assim como seu ato não se resume a Deusdette – mas estão um no outro, e o filme não nega isso no olhar tranquilo com que o rapaz encara seus companheiros, enquanto tem sua história narrada pelo irmão de criação. (BRAGANÇA, 2003)

A reflexão fica nestes detalhes, sobre o que leva uma pessoa a cometer crimes, se sua condição social influi nisto e como o detento pode manter uma família mesmo estando preso – através do tráfico, por exemplo. São questões presentes no universo periférico que merecem um outro olhar para desmistificar a imagem destas pessoas perante a sociedade.

*Salve Geral* (Sérgio Rezende, 2009), conta a história de Rafa e Lúcia (interpretados por Lee Thalor e Andréa Beltrão) que veem suas vidas mudarem radicalmente após Rafa se envolver em um acidente de carro e ir parar na cadeia. Os dois já vinham de um padrão de vida decrescente, pois tiveram que sair do Centro da cidade para se mudarem para um bairro periférico devido à viuvez da mãe e à consequente diminuição no padrão de vida.

O pano de fundo da narrativa são os ataques do PCC ocorridos na Grande São Paulo em maio de 2006. Esses ataques afetaram a vida da população como um todo, mas principalmente quem morava na periferia acabou sofrendo mais.

[...] Os ataques resultaram em uma surpreendente reação do Estado, que agiu não exatamente contra as ações da facção, mas contra a população da periferia: em apenas um mês, 493 pessoas foram executadas (ao que tudo indica pela polícia e por grupos de extermínio), configurando os chamados “crimes de maio”. (GOULART, 2014, p.16)

O que diferencia *Salve Geral* dos demais filmes talvez seja o distanciamento dos protagonistas com relação aos fatos. Apesar da mãe ir se envolvendo cada vez mais no mundo do crime para "salvar" seu filho, seu maior intuito é deixar tudo aquilo para trás e voltar à mesma vida de sempre.

[...] Apesar do contato intenso, Lúcia e Rafa permanecem estranhos ao ambiente carcerário do início ao fim. A amizade com Xis é marcada pelos “olhares tortos” de Rafa, e pelo fascínio e devoção do amigo ao PCC; a relação amorosa de Lúcia se dá justamente com o detento mais afastado e que só se relaciona com ela, o Professor, personagem que se destaca do universo prisional que é criado no filme. (GOULART, 2014, p.66)

Distante e estranho, esse é o olhar dos personagens da classe média. Por mais que agora façam parte do universo periférico, os protagonistas sequer se identificam com o lugar onde vivem e destoam das demais pessoas ao redor. É como se a classe média ainda estivesse introjetada na essência de Lúcia e Rafa.

Junto com os personagens, o filme adota também a postura da classe média – não em sua forma mais reacionária, mas uma classe média atomizada, um tanto indiferente que, nas palavras de Lúcia, “não quer ser juiz de nada”. (GOULART, 2014, p.65)

Quando Rafa está preso, podemos notar que seu colega oriundo da periferia carrega o estereótipo já comum a outras obras audiovisuais de mesma temática: negro, pobre e violento. Logo, por mais que o personagem Rafa também seja um detento, infelizmente, por sua condição social ele é "menos" detento que o outro.

[...] A desigualdade entre classe média e presos é reforçada pelos inúmeros privilégios que Lúcia e Rafa encontram ao longo da narrativa: ela não passa pela revista íntima, rapidamente encontra ajuda de Ruiva, e se reestabelece no campo financeiro e afetivo; diferente de Xis, Rafa é poupado da execução e, mesmo sem ter direito, consegue o indulto que, como a fuga do hospital, é obtido através do suborno financiado por Lúcia. Assim, se as classes estão em relação, essa relação permanece pautada pela desigualdade. (GOULART, 2014, p.65)

O filme se mantém distante do universo que tenta reproduzir, a desigualdade entre classe média e pobre persiste. Tirando essas particularidades, a periferia aparece pontualmente e apenas se faz presente em dados momentos. Lembrando sempre que esse "universo carcerário" faz parte de um repertório de problemas enfrentados por quem reside na periferia. Nunca falta um vizinho, ou primo ou irmão que tenha vivenciado alguns anos de cadeia.

“Diferente do processo de realização de *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *Invasor*, para construir um filme que submerge no universo dos presos, *Salve Geral* não busca o ponto de vista dos detentos nem através da pesquisa que origina o roteiro, nem na estruturação do filme”. (GOULART, 2014, p.64)

Talvez fosse mais interessante<sup>5</sup> um filme pelo ponto de vista dos detentos, mas a intenção aqui não era essa. Como resultado a obra consistiu em um filme raso, resumido a uma visão de uma parte e não do todo.

Enquanto em um filme as histórias se entrelaçam e podemos ver os presos como semelhantes, em outro ocorre o oposto: o preso que destoa do lugar e se beneficia com alguns atos ilícitos da mãe. O tema que une estes dois filmes - o sistema carcerário - ao mesmo tempo os separa drasticamente. *Carandiru* é um ambiente no qual os detentos improvisaram suas "casas" e vão vivendo suas vidas, já em *Salve Geral* a cadeia é um estado passageiro o qual tem data e hora para acabar.

---

<sup>5</sup> Optou-se por uma abordagem onde o foco não foram os desdobramentos dos ataques de 2006 e sim a relação das personagens com um meio totalmente estranho à sua realidade.

### **2.3 *O Invasor* x *Os Inquilinos*: a presença de um outro em um espaço que não lhe pertence; a violência sugerida e não mostrada**

O espaço é o tema que interliga estes dois filmes. Personagens chegam em um espaço que não lhes pertence, tomam conta e mudam aquele meio para sempre. Na figura do protagonista e dos antagonistas, respectivamente, a curiosidade alimenta o embate entre os "invasores" e os antigos "donos do pedaço".

*O Invasor* (Beto Brant, 2001), narra a história de dois sócios que contratam um matador de aluguel para dar fim à vida do outro sócio. As coisas saem do controle quando o matador começa a fazer parte da rotina dos dois, tornando-se um "invasor".

[...] Marçal Aquino colocou para si uma questão: de que maneira o centro e a periferia das grandes cidades se relacionam. A história de *O Invasor* foi se desenhando, uma novela em que as personagens vindas de universos diferentes, periferia e centro, utilizam-se dos mesmos métodos inescrupulosos para resolver seus problemas cotidianos. (BRUM, 2003, p. 22)

Os aspectos mais gritantes da periferia presentes na película são a linguagem e os trejeitos do criminoso. Anísio possui uma fala cheia de gírias e um jeito peculiar de agir, algo típico e fácil de ser encontrado nos bairros periféricos. Porém, há que se destacar a presença do rapper Sabotage na composição do personagem interpretado por Paulo Miklos, já que praticamente todas as falas do personagem foram reescritas baseadas na consultoria de Sabotage.

Marçal Aquino informou que durante o processo de escrita do roteiro as falas do Anísio já eram motivo de preocupação, pois os autores do roteiro não conheciam suficientemente o universo da periferia para criar um grau de verossimilhança ao personagem. (BRUM, 2003, p. 62)

Brum (2003) menciona como a presença de Sabotage fez toda a diferença na composição do personagem de Paulo Miklos, uma vez que os roteiristas não conheciam a periferia a fundo para dar mais verossimilhança as falas do personagem.

Os diálogos reescritos por Sabotage e a excelente performance de Paulo Miklos como Anísio, trouxeram para o filme a linguagem da periferia, além de trazer também para a história uma dramaticidade muito maior do que a que estava prevista no roteiro. As falas do filme são muito mais ameaçadoras do que as falas descritas no roteiro. Um novo clima na ação se estabeleceu, afinal era

impossível reagir com indiferença aos diálogos criados por Sabotage. (BRUM, 2003, p. 64-65)

Ainda sobre a participação do rapper,

[...] Paulo Miklos, em entrevista concedida à revista *Istoé Gente*, comenta que Sabotage “reescreveu minhas falas, adotando o código cifrado das ruas. Mas eu não quis usar a linguagem rapper, para não associar à bandidagem. Criamos uma língua própria, que parece nonsense, mas é divertida.” (BRUM, 2003, p. 61-62)

Sobre as cenas na periferia, essas parecem só apresentar o bairro, como uma espécie de tour, como alguém que não conhece um lugar e é apresentado a ele. São retratados pontos bem característicos – e presentes – na periferia, como o bar e o salão de cabeleireiro, além da passagem do dia para a noite quando a movimentação em grande parte desses bairros cai gradativamente.

A câmera do filme:

[...] Faz paradas em um bar e em um salão de cabeleireira, onde o elemento humano ocupa o centro das atenções. O contato com o mundo do qual não faz parte não tira do filme a condição de um olhar do centro para a periferia. Mas o impede de olhar a periferia de cima ou à distância. Olha por dentro, com olhos de fora. (EDUARDO, 2003, p.22)

Eram uma grande novidade as cenas da periferia, por ser um espaço que o diretor do filme desconhecia.

[...] “A câmera faz um tour de automóvel pela periferia em um momento videoclip da narrativa. Mostra imagens de vida e de sua degradação. Favelas, muros grafitados, vielas e crianças. A câmera assume a ótica de quem não é dali”. (EDUARDO, 2003, p.22)

O filme, ainda que contenha um estereótipo - a figura do matador que vem de um lugar violento, logo, da periferia – não é centrado apenas nisso. Há a perturbação provocada pelo “invasor” na vida dos personagens de Marco Ricca e Alexandre Borges.

“*O Invasor* é um reflexo das tensões das classes média e alta diante da explícita presença da periferia nas regiões centrais e com poder de consumo das grandes cidades. Um reflexo e uma reflexão, em forma de denúncia”. (EDUARDO, 2003, p.20)

Há também o contato da personagem de Mariana Ximenes com o "invasor" Anísio, contato oposto ao dos sócios, pois ela se relaciona amorosamente com o personagem e aparentemente não o vê como uma ameaça. Segundo Eduardo (2003, p.22) “[...] Mariana é o símbolo de uma classe alta fascinada pela periferia (das gírias aos figurinos)”.

Ao final percebe-se que: “*O Invasor* não se limita a expor o mundo esfacelado dos burgueses invadidos. Esquecidos nas periferias, “os sem perspectivas”, agora, fazem-se lembrar. Sob a ótica de quem tem algo, são invasores das ilhas “civilizadas”. (EDUARDO, 2003, p.22)

*Os Inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009) conta a história de uma família que tem sua rotina mudada devido à presença de novos vizinhos na casa ao lado. É quando a violência vista pela TV agora pode ser acompanhada pela janela da cozinha, ao vivo e a cores, na figura dos novos inquilinos.

Desta forma, temos uma violência que é percebida pelas personagens, que enxergam parte do perigo ao qual estão submetidas. Mas existe uma violência que é introduzida em suas vidas de forma despercebida, e que talvez seja mais violenta pelo fato de não ser percebida enquanto tal, naturalizada como parte da vida. (MATOS, 2016, p.8)

Há diversos aspectos que podem ser discutidos sobre este filme, dentre eles um certo preconceito dos moradores com quem vem da favela.

[...] Apesar de o casal estar um degrau acima na pirâmide social, eles sofrem de uma violência estrutural associada à desigualdade e à exploração (expressa nas discussões em sala de aula e nos diálogos com o chefe de Valter que não assina sua carteira de trabalho). Mesmo assim, Valter e Iara perpetuam também a segregação pelas falas que são endossadas pelo recorte do quadro que segrega bairro e favela. Se a ação de elaborar preconceitos e marcas de distinção social é comum a todas as classes, a proximidade física pode tornar a segregação simbólica ainda mais intensa [...] (GOULART, 2014, p.123)

Também há a violência insinuada na TV e presente na figura dos vizinhos novos. “Fora da cena”, isto é, aos olhos do espectador, as notícias configuram a atmosfera do filme e produzem um incômodo pela indiferença dos personagens”. (GOULART, 2014, p.136).

Segundo Matos (2016, p.7) [...] “as personagens parecem não se dar conta de que a violência está dentro da sua própria casa, por exemplo, por meio da mídia”.

Apesar de ser presença constante na película, tornando-se parte integrante do cotidiano dos personagens, a forma como a violência é retratada é bastante peculiar.

Sem a intenção de avaliar “o modo adequado” de como se tratar da violência, a opção de *Inquilinos* de não inserir a violência em imagens é singular e bastante interessante.

Ao inserir uma cena (personagens-espectadores) dentro da cena que assistimos, *Inquilinos* espelha nossa posição de espectador, produzindo uma crítica à nossa postura que, de maneira similar a das personagens, ao mesmo tempo em que temos a violência, também a consumimos, produzimos e reproduzimos suas narrativas. (GOULART, 2014, p.146)

No filme, a periferia não é só uma parte integrante e sim a parte principal. Os personagens tornam-se verossímeis, assim como as situações e até os delírios do protagonista.

Como Valter, repetimos dispositivos implantados pelo Estado até em nossa maneira de pensar. Perdemos a vontade de conhecer esse outro, que afinal de conta somos nós mesmos. Encurralados pela violência e o medo que suscita a cidade, repetimos a imagem do “favelado” construída pelos agentes do Estado (a polícia, a mídia e mesmo a educação), sem coragem de reconhecer-nos neles e poder imaginá-los ou imaginar-nos de maneira diferente. (MATOS, 2016, p.17).

A janela da cozinha do protagonista é parte integrante da narrativa, onde Iara assiste os atos de seus vizinhos como em um programa de TV. Essa janela chega a tomar o lugar da TV, nos minutos finais pouco antes do desfecho do filme.

A janela (do latim *januella*, diminutivo da palavra *janua* [porta]), desfaz a parede, interrompe o fechamento do espaço privado e conecta Iara/Valter aos inquilinos por meio dos olhares que lançam ao lado. [...] a janela é um elemento importante na configuração espacial, da *mise-en-scène* e também na construção do suspense que se insinua.

A força da janela articula ainda uma crítica (que não deixa de ser autorreferida) acerca do espetáculo. (GOULART, 2014, p. 105)

O que há em comum com os outros filmes é a indefinição do lugar onde os protagonistas moram, sabemos que é uma casa, em um bairro periférico e só. Apesar de faltarem elementos para essa caracterização, o bairro não perde importância na narrativa.

[...] As elipses que omitem os trajetos corroboram também com o ritmo dilatado e com a construção da importância do bairro na narrativa. O bairro, composto pelo lar da família, pela casa ao lado – disponível ao olhar e pelas ruas da frente e do lado, é o espaço central da narrativa, a locação da maior parte das cenas, onde o filme se inicia e termina. Em *Inquilinos*, a construção espacial do bairro e também da casa são elementos importantes às críticas articuladas no filme. (GOULART, 2014, p. 117)

O filme como um todo tem e ao mesmo tempo foge dos estereótipos, pois a narrativa em si leva a uma reflexão até então atrelada ao mundo da classe média: o sujeito periférico também não pode se incomodar com seus vizinhos?

Mais do que um conflito entre vizinhos (temática que poderia sugerir a proximidade entre *Inquilinos* e *Som ao Redor* – Kleber Mendonça Filho, 2012), a chegada dos inquilinos dá visibilidade à tensão entre “nós” (família com quem podemos nos identificar) e “eles”, um outro indesejado e temido. (GOULART, 2014, p. 123)

O subtítulo do filme: “*os incomodados que se mudem*” dá margem a reflexão sobre o apego que Valter tem a sua casa e a falta de condições da família, caso opte por uma mudança. Quando pensam que o incômodo causado pelos vizinhos finalmente chegará ao fim, aí que tudo muda novamente e a perspectiva de um futuro ainda pior se assombra.

[...] “*Inquilinos* é marcado pela ironia, provocação e ambiguidade, que em outra tonalidade imperam no filme e continuam a ecoar no desencanto e na impotência diante do inexorável”. (GOULART, 2014, p. 104)

Uma pedrada. Foi o que o personagem Valter de Marat Descartes levou na cabeça ao tentar falar com um dos “inquilinos” e este foi o momento mais violento do filme. Em ambas as narrativas a violência é insinuada e não mostrada explicitamente. Esta opção de abordagem diz muita coisa, gera muitas perguntas. Cabe a cada um que assiste a esses filmes respondê-las e sim, é muito válida a reflexão acerca disso.

## 2.4 *Bróder*: a estereotipação da periferia; o final previsível e violento; é essa representação que queremos?

A tentativa de sair do mundo do crime talvez seja um dos temas mais populares de nossa cinematografia. E quando tudo acaba de maneira previsível, também não é nenhuma novidade. Novidade seria quando se espera o oposto de tudo e ele não vem.

*Bróder* (Jeferson De, 2010) conta a história do cara que deseja sair do mundo do crime mas antes disso deve fazer um último favor aos bandidos. Aí temos a figura do protagonista representado por um ator global e branco, adepto de inúmeras gírias e verossímil de existir em qualquer bairro periférico. A questão que vai além disso diz respeito ainda a estigmatização da violência que tem como lugar comum a periferia das grandes capitais.

[...] Os novos marginalizados lutam para obter o "copyright" sobre sua própria miséria e imagem, sabendo que a "mediação" e os mediadores entre essas diferentes esferas e discursos não podem ser descartados e continuaram concorrendo entre si ou se associando em parcerias produtivas. (BENTES, 2002, p. 95)

Sabemos que estamos em um bairro periférico devido às características presentes em outros filmes, mas mais uma vez esta periferia não é identificada, parecendo mais uma locação previamente preparada que um bairro qualquer filmado à luz do dia.

O interessante de *Bróder* acaba sendo a narrativa cercada de histórias paralelas (como o jogador de futebol que saiu do bairro após ser alçado à fama) pois desde o início tem-se a sensação que o protagonista não irá cumprir seu objetivo trazendo dor e sofrimento à sua família.

[...] constata-se uma série de elementos presentes na maioria dos filmes que fazem referência à periferia, [...] como a presença da Igreja Evangélica, a referência a presidiários, o uso de gírias, os empregos em postos subalternos, o suborno à polícia, [...] o futebol, através das "peladas" jogadas nos morros, [...] o rap, tiroteio e pessoas mortas em via pública. As narrativas ocorrem através do contraste destes elementos que se encontram em permanente tensão. Por exemplo, rico x pobre, moradores honestos x traficantes desonestos, policiais x bandidos. (SILVEIRA, A.; GUIMARÃES, I., 2016, p. 10)

Vale notar que há um apelo à violência e uma sensação de desesperança durante o filme, algo que supõe-se que seria combatido, uma vez que o diretor proponente do

"Dogma Feijoada"<sup>6</sup> teria legitimidade para propor um novo rumo a uma narrativa repleta de estereótipos a serem derrubados.

Também em *Bróder* [...] há personagens afro-brasileiros/as em cenas de extrema violência. A meu ver, [...] há fortes indícios da opção por personagens arquetípicos/estereotipados. Isso ocorrendo independentemente de um suposto auto-pertencimento étnico-racial que levaria cineastas afro-brasileiros/as a buscarem caminhos para a autorrepresentação.

O que pode indicar que, à revelia de uma busca pela autorrepresentação, o Outro, de fato, nem sempre consegue deslocar a representação que lhe é feita pelo Mesmo. (SOARES, 2011, p. 119)

É de longe o filme que mais decepciona nesse quesito, pois não propõe uma reflexão e parece ser feito por encomenda para atender a um mercado ávido para consumir a "periferia pop".

[...] É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente. (BENTES, 2002, p. 90)

Uma repetição de estereótipos ainda que seja na figura de um ator de grande fama no território nacional, que faz em sua grande maioria papéis de "mocinho" em novelas e afins, não é interessante de forma alguma. Talvez fosse se promovesse uma discussão, uma reflexão sobre, mas não é possível vislumbrar isto nesta obra. A reflexão maior que fica é de como fazer para tornar o fazer cinema mais plural, mais heterogêneo à frente e atrás das câmeras. É uma discussão, um movimento que deve e tem que ganhar corpo o quanto antes para dar voz aos excluídos, neste caso, a população negra principalmente.

---

<sup>6</sup> É um manifesto escrito por Jeferson De no ano 2000, o qual faz referência ao Dogma 95, originário da Dinamarca. O Dogma Feijoada propõe uma discussão acerca da presença do negro no cinema nacional, através de 7 "mandamentos" a serem seguidos para garantir que produções sejam feitas por e para negros.

### III – ESTEREÓTIPOS: MANTÊ-LOS, DESCONSTRUÍ-LOS OU OS ABOLIR DE VEZ?

No presente capítulo, apresentaremos alguns estereótipos identificados nos filmes do capítulo anterior (*Antônia, De Passagem, Carandiru, Salve Geral, O Invasor, Os Inquilinos e Bróder*).

Os estereótipos são imagens mentais hiper-simplificadas de uma determinada categoria de indivíduos, que só podem tornar-se sociais quando são “compartilhados por um grande número de pessoas, implicando a partilha de um processo de difusão efetiva. Os estereótipos são geralmente acompanhados por um preconceito, isto é, uma disposição favorável ou desfavorável em relação a qualquer membro da categoria em questão” (Tajfel apud CARMINATTI, 1982: 160-161).

Trata-se apenas de uma amostra, pois algumas questões merecem ser tratadas mais a fundo, porém, devido à natureza do trabalho, isto não é possível. De certo modo, os estereótipos apresentados aqui são negativos, pois estigmatizam o lugar e o sujeito periférico com assuntos que não são exclusivos da periferia. O que pretende-se aqui é discutir o quanto ainda é válido retratar um ambiente por meio de uma visão de mundo limitada, ou seja, que se encerra diante de representações perpetuadas durante anos no audiovisual brasileiro.

Os estereótipos serão apresentados em breves tópicos, sem seguir uma regra de ordem ou divisão, mas apontando, na medida do possível, em quais filmes estão presentes.

#### 3.1 Violência

A violência é inerente a todos os filmes estudados, seja ela explícita ou insinuada. Há casos de violência doméstica, policial, exibida na TV e até contra idosos. O fato é que quando se pensa em periferia, a primeira associação feita é com a violência. Seja de quem vive no meio e é do mundo do crime e quem não é mas também sofre com as consequências.

#### 3.2 Violência policial

A violência policial é mais presente nos filmes *Carandiru* e *Salve Geral*, principalmente em *Carandiru* por retratar o massacre ocorrido em 1992. Mas outro

elemento que também se faz presente é a corrupção, especialmente em *Salve Geral* quando o protagonista consegue alguns *benefícios* em detrimento aos outros presos. Como aqui o enfoque é com relação a periferia, vale ressaltar a maneira de abordagem policial com alguns personagens destes filmes. É sempre mais violenta e acusatória do que quando é com personagens oriundos de outros lugares e classe social diferente.

### **3.3 Discriminação**

A discriminação está intimamente ligada à questão de pertencimento a um bairro periférico. Geralmente os moradores são discriminados em bairros nobres ou são motivo de chacota nestes lugares. Além disso, a discriminação racial está associada à abordagem policial e demais questões que ainda serão discutidas. Filmes que servem como exemplo: *De Passagem, Carandiru, Salve Geral, Bróder*.

### **3.4 Machismo**

O protagonismo feminino só é destacado no filme *Antônia*, nos demais as mulheres exercem papéis secundários (exceto a personagem de Andrea Beltrão em *Salve Geral*). Logo, há uma predominância de personagens masculinos em detrimento aos femininos. Não que este fato possa ser considerado como característico de filmes com a temática abordada, mas é gritante como a presença da mulher como chefe de família vem aumentando ao longo dos anos (especialmente nas classes mais pobres) e isso sequer é abordado em 5 dos 7 filmes analisados. Mesmo onde a mulher exerce um papel de liderança - de um grupo ou de uma família - o que sobressai é o meio que ela usa para garantir o seu sustento: não raro deve expor seu corpo, aceitar ganhar menos e fazer favores ilícitos já que - supostamente - não levantará suspeitas.

### **3.5 Falta de oportunidade**

A ausência do poder público e conseqüente escassez de empregos na periferia causam uma falta de oportunidades no lugar. Logo, o morador trabalha longe e os que não conseguem um emprego normal vivem de "bicos" ou como vendedores ambulantes.

Mas há outro caminho gerado pela falta de oportunidade, esse caminho é o crime. Tráfico, roubo, morte por encomenda, tudo - de acordo com este estereótipo - pode ter como raiz a falta de oportunidade e a conseqüente luta pela sobrevivência.

### **3.6 Bagunça e barulho**

O filme onde esse aspecto está mais demarcado é *Os Inquilinos*. Tanto que o casal se incomoda com os vizinhos por fazerem festas até tarde da noite, gritando e atrapalhando o sono do protagonista, principalmente. Em novelas, séries e filmes, o barulho e a bagunça estão intimamente ligados aos personagens periféricos. Pois, segundo este estigma, é lá na periferia que as festas não têm hora para acabar, que os vizinhos conversam gritando e a música alta reverbera a qualquer horário.

O enfoque dado em *Os Inquilinos* se assemelha muito ao incômodo que geralmente a classe média tem com relação a vizinhos barulhentos, por exemplo. Mas aqui os bagunceiros e os incomodados pertencem à mesma classe social e convivem no mesmo bairro, não é como alguém que apenas vai visitar algum lugar se incomoda e vai embora. Aqui o incômodo é fixo, não se vislumbra uma escapatória para os personagens. Qualquer tentativa de diálogo é frustrada pela falta de respeito dos inquilinos e não há a possibilidade de se chamar a polícia para resolver essa contenda, pois ali a polícia não tem vez.

### **3.7 Negro (a) bandido (a)**

É uma questão bem delicada ainda existir essa associação entre banditismo e a cor da pele. Não só no cinema mas na televisão também, há décadas esse estereótipo tóxico é repetido à exaustão. Exemplos não faltam e não só nos filmes analisados mas em diversos títulos da retomada, assim como na contemporaneidade também. E quando se pensa que um diretor afrodescendente irá bater de frente e combater isso, ele dá mais munção e se presta a ser uma verdadeira "bucha de canhão" (Jeferson De em seu *Bróder*). Não se pode cobrar um posicionamento sempre condizente com uma militância, isso é fato. Cada qual age de acordo com seus interesses e aposta no que lhe trará um retorno certo, seja monetário ou profissional. Mas é decepcionante ver uma oportunidade escapar pelas mãos em um país que ainda hoje sofre com os resquícios de um passado

escravocrata, onde afrodescendentes tem que lutar a cada dia contra o preconceito em geral.

### **3.8 Negro (a) pobre**

Chega a ser uma redundância falar sobre a presença do pobre na periferia e, além de pobre, negro. Difícil pensar em um exemplo onde um protagonista - até o protagonista em si também é difícil de se encontrar - é negro e bem sucedido. A não ser que seja um jogador de futebol (como discutiremos mais tarde) ou cantor de alguma coisa. A pobreza está ligada a periferia, mas parece estar mais ligada ainda ao negro. Mesmo quando o enfoque é outro, o personagem negro é pobre e geralmente sem possibilidade de ascensão, exceto pelo tráfico ou o esporte. Mas isto nada mais é do que um reflexo da sociedade brasileira, onde poucos negros ocupam lugar de destaque e tem uma história de vida bem sucedida fora do que é retratado nas telas.

### **3.9 Mãe solteira/mulher chefe de família**

Curiosamente, o filme que mais lida com este assunto possui em sua narrativa um personagem que também envolve-se com o mundo do crime e pratica violência doméstica contra sua esposa, ou seja, diversos estereótipos reunidos em um único personagem (Hermano, interpretado por Fernando Macário no filme *Antônia*).

Como consequência dessas atitudes, a personagem de Negra Li em *Antônia* deixa o marido tornando-se uma *mãe solteira*. Neste filme essa discussão é proposta bem brevemente, não só por este excerto mas em outro em que o marido pede para a esposa grávida deixar de cantar para cuidar do futuro filho, ameaçando ir embora e deixá-la sozinha. Em *Bróder* há a sugestão de que a "namorada" do jogador de futebol está grávida e terá de cuidar da criança sozinha, pois o jogador não pode – ou não quer - assumir o filho. Mas mais uma vez trata-se de um retrato da sociedade, onde é comum a alienação parental, deixando milhares de crianças sem o nome do pai em suas identidades. Vale lembrar que boa parte das famílias periféricas tem como "chefe" a mulher, logo, supõe-se que tratam-se de mães que criam seus filhos sem a presença do pai.

### **3.10 Tráfico**

O tráfico também pode ser associado a um dos meios de se "ganhar a vida" na periferia. Apesar de não estar explícito nos filmes analisados, fica subentendido a presença dele em meio aos personagens. Assim como a falta de oportunidade supostamente leva ao tráfico, os usuários são levados à periferia para a compra de drogas. Sendo um movimento de mão única que dá a entender que o tráfico se encerra nos bairros mais carentes, não chegando às partes mais nobres da cidade.

Mas o tráfico não se resume apenas à venda e consumo, pois existem as consequências deste comércio. A cobrança de dívidas é um exemplo, quando o personagem de Lázaro Ramos em *Carandiru* tenta pagar sua dívida com favores sexuais da própria irmã, percebe-se o quão depreciativo pode se tornar a associação das drogas com um personagem periférico. Tornando-os ainda mais pobres e vulneráveis, acarretando em finais prejudiciais a todos, não somente às famílias dos envolvidos, mas à comunidade que os cercam. Assim é na periferia, onde uma coisa leva à outra e todos acabam sofrendo.

### **3.11 Malandragem**

A malandragem é vista em um contexto além da criminalidade. No gingado, no linguajar ela está presente como um traço comum a todos os personagens, infelizmente, criminosos. O maior exemplo acaba sendo do filme *O Invasor*, onde o personagem Anísio toma conta da cena com seu jeito de ser. Figura típica do malandro - ou não, se formos pensar nos trejeitos cariocas - Anísio aos poucos toma posse de um mundo que não é o seu. Subestimado no início, ele conquista o espaço dos outros personagens, através da invasão de suas vidas. Intimidando com seu jeito, sentindo-se à vontade para mandar e desmandar quando bem entender.

Esse é o retrato da malandragem. Onde o malandro pode ser confundido com um folgado, mas a diferença é grande, pois o lucro que ele obtém através de suas atitudes é bem maior. E, no caso de *O Invasor*, Anísio não tira apenas uma vantagem, mas sim a vida de quem já perdeu tudo.

### **3.12 Subemprego**

O subemprego pode ser exemplificado pelo filme *Os Inquilinos* no qual o personagem de Valter trabalha sem carteira assinada em um trabalho de natureza braçal.

Quando ele pede ao patrão que regularize sua situação, ouve diversas desculpas para justificar um "não". Nota-se que o personagem já não é tão jovem e entende-se que ele procura uma certa estabilidade financeira para cuidar de sua família. Como isso não acontece, ele se desdobra para acompanhar o ensino supletivo à noite, na esperança de que uma qualificação melhor abra as portas para uma nova oportunidade.

Em outros filmes os personagens fazem os populares "bicos" e procuram diversas maneiras para sobreviver. As garotas de *Antônia* exercem outras atividades além da música, pois as apresentações e cachês são poucos, não sendo o suficiente para manter suas famílias. Não raro, a figura do desemprego também se faz presente levando os personagens a buscarem outros meios para se sustentar.

### **3.13 Presença de facções criminosas**

Como já proposto pelos estereótipos da violência e do bandido negro, logo, a presença de uma facção criminosa é inerente à periferia. Mesmo atuando nos presídios brasileiros, as facções se fazem presentes ao delimitar o que um morador pode, não pode, deve ou não deve fazer. Um clima de medo instala-se e a população, sem meios para poder mudar para outro lugar, vira refém de um grupo criminoso. Diversas reportagens televisivas relatam que o chamado "poder paralelo" entra onde o poder público não quer ou não alcança, então a população tem de se submeter aos ditames de criminosos que, ao promoverem algumas melhorias, agem livremente entre os cidadãos. É um preço que se paga por uma relativa paz, por uma moradia um pouco mais digna do que um barraco embaixo de uma ponte.

A grande ironia do filme *Os Inquilinos* está aí, quando os personagens pensam que vão se livrar dos inquilinos baderneiros, eles veem que tudo era só a "ponta do iceberg" e algo pior os espera. As facções são presentes sim na periferia, isso é fato. Mas quem disse que os bairros mais nobres não pagam um custo por isto? Seja quando a empregada deixa de trabalhar devido a alguma ordem de alguém ou quando a quantidade de assaltos aumenta para suprir as exigências financeiras da facção.

### **3.14 Detentos e ex-detentos**

A cadeia torna-se lugar de encontro de sujeitos periféricos. Em sua grande maioria os detentos vêm de bairros mais pobres, são homens e negros. Justamente o que é

retratado em *Carandiru* e *Salve Geral*, só que neste filme, o protagonista encontrava-se em uma situação de mudança - do Centro para o fictício Jardim Copacabana - mas os presos com os quais ele convive são em grande parte oriundos da periferia. Já que a violência, o banditismo, o tráfico e as facções estão intimamente ligadas à periferia, os habitantes dos presídios teriam que vir dela também. Em *Carandiru*, algumas memórias dos presos estão ligadas a seus lugares de origem e esse lugar é a periferia.

### **3.15 Futebol como oportunidade**

Essa questão aparece no filme *Bróder*, onde o personagem volta ao lugar em que foi criado mas como jogador de futebol profissional, rico e famoso. Nos demais filmes o futebol é questão pontual, servindo - entre outras coisas - apenas como um lazer entre crianças. No filme há de se pontuar dois fatores ligados: o jogador que não quer se envolver com a menina pobre da periferia e, como consequência, o homem que não quer assumir um filho. Vale lembrar que apesar das críticas de quem alega que o jogador saiu de seu lugar de origem e não liga mais para as pessoas, o jogador tenta ajudar o personagem de Caio Blat de todo jeito mas não tem êxito em suas tentativas. Apesar desse estereótipo aparecer em apenas um dos filmes analisados, é interessante notar que em todos os outros existem referências ao futebol. Desde a "pelada" organizada por Anísio, ao jogo que - supostamente - deu início ao massacre do Carandiru, em outubro de 1992.

## CONCLUSÃO

Ao fim da pesquisa para a realização deste trabalho dois aspectos importantes podem ser apontados: ainda há uma permanência de estereótipos negativos referentes à representação da periferia no cinema e há também um desejo tímido de mudança e apontamento de novos rumos.

Nos filmes analisados pode-se afirmar com clareza que todos apresentam estes dois aspectos, alguns mais e outros menos. O que diferencia uns dos outros é a vontade de desconstruir ou propor estes novos rumos, mostrando que a representação da periferia não pode ser uma visão redutora proposta por indivíduos que sequer frequentam aquele espaço.

O discurso de *Antônia* que propõe uma imagem de uma periferia com esperança, que acredita que os sonhos podem se tornar realidade, é muito válido e merece ser compartilhado por outras obras.

As memórias do *De Passagem* trazem uma abordagem diferente do que se espera, apesar de insinuar a violência e se pautar pela falta de perspectivas, é válido sim como um drama apegado ao tom nostálgico.

O Anísio de *O Invasor* com seus trejeitos e sua linguagem, invadindo aos poucos um espaço que poderia ser seu, colocando em cheque o porquê de não poder fazer parte daquele meio. Remetendo a uma questão de como a classe média tem receio do pobre que ocupa lugares antes tidos como "exclusivos".

*Os Inquilinos* levanta questões até então só identificáveis em produtos audiovisuais gerados para a elite. O incômodo com os vizinhos, a opção - ou não - de se resolver os problemas pelo diálogo, o sentimento de posse de um imóvel.

Tudo isso abre um outro horizonte para se pensar que o pobre tem anseios, tem desejos e vontade de melhorar de vida não somente para ostentar para a sociedade, mas sim para poder viver bem e em paz. Por isso, é mais que urgente uma heterogeneidade de personagens, de narrativa e de discursos na realização cinematográfica.

Ao apontar a periferia como espaço da violência, bagunça e falta de perspectivas, demonstra-se uma falta de conhecimento de uma população que anseia por uma melhoria contínua, que busca ao longo das últimas décadas uma melhor formação educacional, bens de consumo de melhor qualidade, melhores empregos, melhoria na renda etc. A periferia não se contenta mais com uma imagem redutora e estereotipada, a periferia quer ter acesso ao que a elite sempre teve, quer ocupar espaços que também lhe são de direito.

Sendo assim, conclui-se que diversos aspectos merecem ser abolidos de vez, como por exemplo, os estereótipos mencionados no capítulo 3. Mas também vale repensar, vale uma desconstrução de tudo isso em obras futuras, para frutificar uma diversidade de abordagens tão necessária nos dias de hoje.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-MAZZOTTI, A. J. *Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à Educação*. *Aberto*, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994

BARBOSA, Andréa. Periferia, cinema e violência. *Sexta Feira*, vol. 8, São Paulo, Ed.34, p. 205-211, 2006.

BRAGANÇA, Felipe. *Carandiru*. Disponível em:  
<http://www.contracampo.com.br/criticas/carandiru.htm> Acesso em: 21 out. 2019.

BENTES, Ivana. O Copyright da miséria e os discursos da exclusão. *Lugar Comum* (UFRJ), Rio de Janeiro, p. 85-95, 2002.

BRUM, Alessandra Souza Melett. *O processo de criação artística no filme O Invasor*. 2003. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CARDOSO, Shirley Pereira; CATELLI, Rosana Elisa. *O cinema brasileiro dos anos 90 e 2000: alguns apontamentos presentes na bibliografia contemporânea*. Trabalho apresentado ao GT Audiovisual (Fotografia, Cinema, Rádio, TV, Telenovelas) – IC (Iniciação Científica), do IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. Salvador, 2007.

CARMINATI, T. Z. Imagens da favela, imagens pela favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favelas cariocas. In: GONÇALVES, M. A. ; HEAD, Scott (org.). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. PP. 68-91.

EDUARDO, Cléber. A Convivência Forçada com *O Invasor*. *Olho Crítico*. Disponível em:  
[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos\\_de\\_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08\\_04.PDF](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_04.PDF) Acesso em: 21 out. 2019.

GOULART, Marília. *Um salve por São Paulo: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes*. 2014. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

JODELET, Denise. Représentations sociales: un domaine en expansion. In D. Jodelet (Ed.) *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1989, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ- Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, dez. 1993.

LINS, Paula Diniz. *O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MATOS, Maia Aguilera Franklin de. *Os inquilinos - os incomodados que se mudem*. Revista Imagofagia, n. 14. 2016

MELO, Luís Alberto Rocha. *De Passagem*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/62/depassagem.htm> Acesso em: 21 out. 2019.

OTTONE, Giovanni. *O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990*. Revista ALCEU, Rio de Janeiro, v.8, n.115, jul./dez./ 2007.

ROSSINI, Miriam de Souza. O Hip Hop e a Representação da Exclusão no Cinema Brasileiro: O Exemplo de *Antônia* (2007), de Tata Amaral. In: *Cadernos do Tempo Presente*. Edição n.01. Outubro de 2010.

SANTOS, Leticia Soares; CARVALHO, Noel dos Santos. *O negro no cinema brasileiro em 2015*. Trabalho apresentado na IJ04– Comunicação Audiovisual do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. Belo Horizonte, 2018.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da; GUIMARÃES, Isabel Padilha. Sobre lugares de crimes e castigos: periferia e imaginário colonial. Revista *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 23, núm. 1, janeiro-abril, 2016. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

SOARES. Diony Maria. O CINEMA E A POPULAÇÃO AFRO-BRASILEIRA: desafios da autorrepresentação em *Bróder* e *5 x favela agora por nós mesmos*. Revista *Telas*, v.12, n,24, p.11-112. jan/abr. 2011

STÜCKER, Ananda. *A Periferia nos Seriadados Televisivos Cidades dos Homens e Antônia*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2009.

TANAKA, Giselle Megumi Martino. *Periferia: conceito, práticas e discursos. Práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo*. 163f. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Habitat) – FAUUSP – São Paulo, 2006.