

O CINEMA BRASILEIRO SINTETIZADO - UMA ANÁLISE SOBRE AS CARACTERÍSTICAS E INFLUÊNCIAS NA PÓS-RETOMADA

Douglas França de Oliveira (IC) e Hugo de Almeida Harris (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

O artigo a seguir tem o objetivo de identificar elementos semelhantes em filmes brasileiros contemporâneos e antigos. Pois, além de ser influenciado por produções e movimentos de outros países, o cinema brasileiro busca constantemente referências e inspirações em sua própria história cinematográfica e em títulos nacionais consagrados. Isso acarretou, por exemplo, em uma constante utilização da favela como principal cenário de ação e uma forte presença da violência como tema narrativo e elemento de discussão. Além disso, percebe-se que muitos dos filmes brasileiros contemporâneos são inspirados em personagens, acontecimentos ou crimes reais. Algo que também era recorrente, principalmente, nas primeiras obras de ficção produzidas no país e em filmes lançados na década de 1960. Para atingir os objetivos e resolver as perguntas expostas neste artigo, é feita uma análise do longa-metragem "Tropa de Elite" e filmes de outros momentos da história do cinema brasileiro. Esta análise pretende identificar os elementos citados acima e estabelecer um diálogo entre obras de diferentes períodos da história do cinema nacional. Feita a análise, o método deste artigo consiste em expor para especialistas os resultados parciais para que eles possam expressar suas opiniões e analisar, por meio do seu vasto conhecimento e experiência, se há ou não alguma relação entre os elementos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Pós-retomada. Tropa de Elite.

ABSTRACT

The following article aims to identify similar elements in contemporary and antique Brazilian films. Then, besides being influenced by production and movements in other countries, Brazilian cinema constantly sought references and inspirations in your own cinematographic history and in established national titles. This inspiration has caused, for example, in a constant use of the favela as the main scenario of action and a strong presence of violence as a narrative theme and discussion element. Moreover, it is clear that many contemporary Brazilian films are inspired by characters, events or actual crimes. Something that was also recurrent, especially in the early works of fiction produced in Brazil and in films released in the 1960s. To achieve the goals and solve the questions set out in this article, an analysis is made of the feature film "Elite Squad" and films from other moments in the history of Brazilian cinema.

This analysis aims to identify the elements mentioned above and to establish a dialogue between works from different periods in the history of national cinema. After the analysis, the method of this article consists to show to experts the partial results so that they can express their opinions and analyze, through your knowledge and experience, if there is any relationship between the elements.

Keywords: Brazilian cinema. Pós-retomada. Elite Squad.

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro passa por transformações e é influenciado desde seu início, no final do século XIX. Assim como em outros países, os primeiros filmes exibidos no Brasil foram curtas-metragens e documentários. Na segunda metade do século XX, o Neorrealismo Italiano, a Nouvelle Vague, os filmes de faroestes e comédias norte-americanas serviram de base para diretores e roteiristas brasileiros criarem suas versões nacionais destes estilos. Contudo, percebe-se no cinema nacional também a tendência de buscar inspirações e tendências em sua própria história.

Na década de 90, durante sua redemocratização, o Brasil passou por uma crise econômica que abalou diversos setores, inclusive o do audiovisual. Quando o primeiro presidente eleito com voto direto assumiu, depositava-se nele a esperança de dias melhores. Porém, isso não aconteceu. Fernando Collor de Mello tomou atitudes extremas. Uma delas foi o fechamento da Concine¹ e da Embrafilme². A decisão diminuiu o número de produções nacionais. Entre os anos de 1991 e 1995, apenas dois filmes brasileiros foram assistidos por mais de 500 mil espectadores. Em 1992, apenas um chegou aos cinemas.

Promulgada por Itamar Franco, sucessor de Collor na presidência, a Lei do Audiovisual³ deu sobrevida ao cinema nacional nos anos 90. Começava o período chamado de Retomada, cujo marco inicial foi o filme “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (1995), de Carla Camurati. O retorno das leis de incentivo impulsionou tanto as produções nacionais que no mesmo ano chegaram aos cinemas 14 longas-metragens brasileiros e em oito anos mais de 180 filmes foram exibidos.

O fenômeno neste período surge em 2002: “Cidade de Deus”, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, leva aos cinemas cerca de três milhões de pessoas e arrecada mais de 7 milhões de reais em bilheteria. O filme também ultrapassa fronteiras ao concorrer ao BAFTA de melhor edição, ao Globo de Ouro de melhor filme em língua estrangeira e ao Oscar de melhor direção, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição. “Cidade de Deus” é considerado “um marco de maturidade do cinema brasileiro” (DIEGUES; MERTEN, 2007, p. 163) e uma obra que sintetiza tudo foi feito durante a Retomada e que leva o cinema brasileiro a outro estágio. Para Oricchio (2003, p24.), “Cidade de Deus pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um

¹ Criada em 1976, a Concine tinha como objetivo auxiliar o Ministério da Cultura e Ensino a criar políticas para o cinema brasileiro, além de fiscalizar e normatizar a atividade cinematográfica no país.

² A Embrafilme foi uma empresa estatal responsável por produzir e distribuir filmes nacionais entre os anos de 1969 e 1990.

³ A Lei do Audiovisual está em vigor desde 1993 e tem o objetivo de produzir e difundir o audiovisual brasileiro por meio do incentivo e abatimento fiscal àqueles que contribuam patrocinando, coproduzindo ou investindo em projetos audiovisuais brasileiros.

ciclo. Daqui para frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira.” Com isso, entende-se que todos os filmes lançados após “Cidade de Deus”, ou depois de 2003, fazem parte desse novo momento chamado Pós-retomada.

“Tropa de Elite”, de José Padilha, lançado quatro anos depois fez tanto sucesso quanto “Cidade de Deus” e foi o vencedor, em 2007, do Urso de Ouro do Festival de Cinema de Berlim. Percebe-se em “Tropa de Elite” uma forte influência de “Cidade de Deus”, já que os dois filmes têm como principal local de ação a favela, apresentam cenas e discursos sobre a violência e são baseados em livros feitos por meio de relatos reais de pessoas que, de alguma forma, tiveram um contato direto com as favelas cariocas.

Porém, será que as influências do filme de Padilha se limitam à “Cidade de Deus” ou são um reflexo de tendências que estão presentes em outros momentos do cinema brasileiro? Se forem, quais seriam, portanto, essas tendências e de que forma elas são apresentadas no filme “Tropa de Elite” e em outros filmes da Pós-retomada? De que maneira esse filme dialoga com produções de outros períodos do cinema brasileiro? O objetivo desta pesquisa é investigar quais as influências, características e novidades que o filme “Tropa de Elite”, produzido e lançado na Pós-retomada, apresenta a fim de identificar e analisar o que esse novo momento do cinema brasileiro apresenta de diferente e semelhante com relação aos outros.

Favela: um local de muitas representações

A favela está presente no cinema brasileiro há mais de 80 anos. As diferentes maneiras como ela foi representada variou de acordo com a época e diretor. Violência e pobreza guiaram roteiros de filmes contemporâneos de sucesso nos quais a favela é o principal cenário. Entre eles estão: “Cidade de Deus”, “Tropa de Elite”, “Carandiru”. Estas características sobre o local é uma tendência relativamente recente e a imagem da favela nos cinemas nem sempre esteve associada a uma visão pessimista e violenta.

Antes de apresentar como o cinema brasileiro mostrou a favela ao longo dos anos, é importante definir o conceito de favela. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2000) define favela como um aglomerado com mais de 51 domicílios, construídos por meio de ocupação ilegal, com urbanização fora dos padrões e precariedade em mais de dois serviços públicos essenciais. A definição é criticada por diversos autores, no entanto, “a maior parte das prefeituras adota, sobretudo em relação à caracterização da base geográfica do assentamento, critérios bem próximos aos do IBGE” (COSTA; NASCIMENTO, 2005, 3798).

“Favela dos Meus Amores”, filme de Humberto Mauro lançado em 1935, foi o primeiro a filmar a favela e levar para a tela grande os moradores deste lugar (RAMOS; MIRANDA,

2000). Segundo Napolitano (2009, p.147), a obra “parece ter sido um marco importante em meio ao processo de incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira”. Ele ainda comenta que o filme de Mauro “agradou os intelectuais justamente pela figuração do morro, visto por este segmento como lugar do popular e do nacional” (NAPOLITANO, 2009, p.151).

Infelizmente, as cópias de “Favela dos Meus Amores” foram perdidas em um incêndio na produtora Brasil Vita Filmes, tornando impossível uma análise detalhada acerca de como a obra retrata as favelas. Jorge Amado, na época, disse que “o grande morro legendário não aparece nesse filme com sua fisionomia deturpada. Muito pelo contrário, Humberto Mauro soube conservar o ar próprio do morro, sua vida miserável e, no entanto, com tanta beleza” (AMADO, 1935, p.10). No entanto, alguns pesquisadores mais cautelosos indicam que a visão romantizada sobre os morros em “Favela dos Meus Amores” era possivelmente tão distorcida quanto às demais (GALVÃO e SOUZA, 1980, p.475).

A cautela que devemos ter ao falar sobre “Favela dos Meus Amores” não se aplica a “Orfeu Negro”, longa-metragem do cineasta francês Marcel Camus, filmado também em morros cariocas. Neste, a favela é lírica e representada como um lugar de refúgio e festa, no qual o mal não existe em seu interior, vem de fora; e todos os moradores são bons. “Com música de Antônio Carlos Jobim e bonita fotografia em technicolor, o filme mostra um Rio de Janeiro de cartão-postal, onde as pessoas sambam nos bondes e nas barcas, cantam, dançam, se amam e são felizes” (ORICCHIO, 2003, p.148).

Ganhador da Palma de Ouro de Cannes, em 1959, e, no ano seguinte, do Oscar de melhor filme estrangeiro, “Orfeu Negro” adapta a peça “Orfeu da Conceição”, na qual Vinicius de Moraes transporta o mito grego de Orfeu para o cotidiano carioca. No filme o motorista e músico Orfeu, morador de uma comunidade do Rio de Janeiro, se apaixona por Eurídice. A jovem, vinda do sertão nordestino após ser perseguida por um homem que quer matá-la, também se encanta pelo rapaz e, durante todo o filme, Orfeu apresenta à moça as belezas e alegria do morro e do carnaval, enquanto a protege do perseguidor misterioso.

Camus pinta o protagonista Orfeu como um anjo da guarda, que protege e ilumina a vida de Eurídice. Adorado pelos moradores, principalmente as crianças, o rapaz tem como características o sorriso constante no rosto e a gentileza em ajudar a todos. Representa tudo o que há de melhor na favela: música, alegria, festa e generosidade. A favela, por sua vez, é retratada como um lugar seguro para Eurídice, para onde ela vai com o objetivo de se proteger e acaba se encantando. Eurídice, neste caso, representa todos os espectadores do filme que não conheciam as favelas naquele tempo. Ao mesmo tempo, Camus mostra o asfalto como

oposição à alegria dos morros. A modernização, simbolizada por prédios e carros, é contrabalanceada pelo tom cinza, a inatividade e o silêncio.

Quarenta anos depois, Cacá Diegues readaptou o texto de Vinicius de Moraes e fez sua versão de “Orfeu Negro”. Intitulado simplesmente de “Orfeu”, o filme atualiza história, contexto e o papel da favela na relação entre os personagens. A entidade misteriosa que perseguia Eurídice é substituída por traficantes que agem na favela. O local que outrora era seguro torna-se agora uma prisão para ela.

Também nos anos de 1950, admirador de Humberto Mauro e influenciado pelo Neorealismo Italiano, Nelson Pereira dos Santos deu grande destaque às favelas e seus moradores em “Rio 40 Graus”. Segundo Rossini (2003, p.30), com este trabalho o diretor apresentou um estilo de estética e abordagem social diferente do cinema que vinha sendo feito no país desde a Vera Cruz e a Chanchada e expor um Brasil que até então não era levado às telas. A favela aparece como principal espaço narrativo é “de onde saem os personagens principais e, certamente, o grande pólo de atração para o olhar socialmente simpático do cineasta” (ORICCHIO, 2003, p.149).

Por meio de cinco meninos pobres da favela, o filme de Nelson mostra o contraste entre morro e asfalto e, diferente de “Orfeu Negro”, apresenta a favela como um local cheio de sonhos, mas sem muitos recursos. “A representação feita por Nelson opta por mostrar, preferencialmente, a difícil vida das famílias que habitam o morro, dando ao espaço da malandragem e da contravenção um ar mais de romantismo do que de bandidismo” (ROSSINI, 2003, p.30).

Cinema Novo: fome e exploração

O Cinema Novo é, sem dúvidas, o momento de maior destaque na história do cinema brasileiro e uma grande referência artística. Apesar da maioria dos filmes focarem o sertão, a fome e exploração contra o sertanejo, o Cinema Novo também voltou suas lentes para os morros. Na década de 1960, cinco curtas-metragens contaram cinco histórias diferentes em favelas cariocas. Estes pequenos filmes resultaram em “Cinco Vezes Favela” e tinham uma “visão mais romantizada do que a de Nelson, procuravam apreender algumas dificuldades e desejos do cotidiano dos moradores de favelas” (ROSSINI, 2003, p.31).

Terceiro curta a compor “Cinco Vezes Favela”, “Couro de Gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, é provavelmente, o que mais se destaca. O filme sobre garotos que, para conseguir dinheiro, capturam e vendem gatos a um lugar no qual o couro do animal é usado na confecção de tamborins conquistou prêmios na Itália, Alemanha e foi nomeado um dos cem curtas-metragens mais importantes que integraram a mostra “Um Século de Curtas”, realizada

pelo Festival de Clermont-Ferrand, na França. A história foca em um engraxate que, após capturar o gato de uma senhora, se apega ao animal e reluta em vendê-lo.

“Cinco Vezes Favela” é hoje um marco e certamente um dos principais filmes quando se refere a filmar a favela e mostrar as pessoas que estão à margem da sociedade. Além disso, a produção é importante também para a cinematografia brasileira porque foi a partir dela que Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges começaram a escrever seus nomes na história do cinema nacional.

O longa-metragem aborda, novamente, o conflito entre morro e asfalto e mostra a favela como um lugar de pessoas que, apesar de tentarem e lutar, nunca conseguirão mudar a situação de explorado. “Pedreira de São Diogo”, dirigido por Leon Hirszman, é o único dos cinco curtas de no qual a comunidade consegue mudar o rumo da situação. Mesmo nessa, isso só ocorre quando um homem de fora alerta os moradores sobre o abuso de poder e os incentiva a lutar contra ele. A situação passa a ideia de que era preciso uma força externa para despertar naquelas pessoas a coragem e motivação necessárias para batalhar por mudanças. É a partir deste conflito de explorado contra explorador que, no Cinema Novo, outro tema ganha destaque e começa a ser bastante discutido: a violência.

Estética da fome, violência urbana e Cinema Marginal

Nos filmes de Humberto Mauro, Marcel Camus e Nelson Pereira dos Santos, o morro não era representado como um lugar violento ou perigoso. Isso porque o crime e o tráfico de drogas não se mostravam tão presentes nesses lugares como nos dias de hoje. Na década de 1960, no entanto, isso começa a mudar e a violência urbana como algo mais comum no dia a dia. Os cineastas, como sempre, transportaram para seus filmes essa nova configuração e perigos da sociedade moderna.

Ciente da complexidade do termo e das ramificações existentes, Soares (2005, p.245) define a violência como uma palavra de diferentes sentidos e que pode se referir a uma agressão física e insulto ou até à “indiferença ante o sofrimento alheio, a negligência com os idosos, a decisão política que produz consequências sociais nefastas [...] e a própria natureza, quando transborda seus limites normais e provoca catástrofes” (ibidem, p.245).

A violência urbana, que também é uma dessas ramificações, segundo Morais (1985) é considerada uma consequência da sociedade e não uma característica dela. Glauber Rocha, grande símbolo do Cinema Novo, escreveu algo semelhante no artigo intitulado “Eztetyka da fome”. O diretor atenta, neste texto, para uma estética e manifestação cultural própria do cinema brasileiro da época.

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva? Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 2015, online)

Apesar de citar personagens sertanejos do Cinema Novo, o discurso de Glauber casa com o ponto de vista que justificava o comportamento dos personagens do Cinema Marginal. Este movimento “dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados” (JOSÉ, 2007, p.159). Estes personagens, segundo Ferreira (1986, p.104), eram “a encarnação do experimental em nosso cinema”. Ser marginal era tão válido quanto qualquer outro estilo de vida e esse comportamento era justificado pela realidade na qual viviam. Os filmes produzidos nesse período eram caóticos e ainda mais experimentais.

A ideia de mostrar outra realidade ultrapassou o roteiro e chegou até à própria forma de se filmar. “A Margem”, obra de Ozualdo Candeias é considerado o pontapé inicial do movimento que ficou conhecido como Cinema Marginal. Para o diretor, colocar a câmera dentro da favela não era o suficiente. Ele foi além: filmou a primeira metade do filme com câmera subjetiva, simulando o olhar dos personagens e dando a impressão de que vemos o filme através dos olhos dos seus personagens, que eram moradores de uma favela à margem do rio Tietê.

Mas, apesar de “A Margem” ser a obra que deu início ao movimento marginal, o exemplo mais clássico de personagem deste período é Jorge, protagonista do filme “O Bandido da Luz Vermelha” (1968), de Rogério Sganzerla. O longa é inspirado em um personagem real: João Acácio, criminoso que aterrorizou a cidade de São Paulo nos anos de 1960. Sganzerla mantém a história real base em, porém, faz uso da liberdade poética para adicionar e modificar elementos em prol da narrativa. Jorge é apresentado ainda na sua infância, como um garoto que nasceu na favela e ficou órfão ainda cedo. Após esse início, há um salto temporal e já o vemos adulto, invadindo uma casa para cometer um assalto.

Os filmes do Cinema Marginal são importantes para a história da cinematografia brasileira porque os diretores daqueles momentos proporcionaram diversas experimentações. Em “O Bandido da Luz Vermelha”, por exemplo, há o hibridismo entre as mídias da época: a narração de rádio, imagens letreiros nos prédios. Documentário e experimentalismo se encontram na obra. Além disso, a forma de edição escolhida pelo diretor não era tão comum em filmes brasileiros da época: a história é montada em ciclos, com cenas que vão e voltam. Não seguindo, portanto, uma narrativa linear.

Retomada: ambiguidades na favela e reflexões sobre a violência

Tendo como marco inicial o filme “Carlota Joaquina - Rainha do Brasil”, a Retomada foi o período que lançou um olhar ambíguo e representou a favela como um lugar de contradições. O morro aparece agora como um local no qual generosidade e violência existem. Isso proporcionou aos filmes desse período uma visão mais complexa da identidade da favela. O já mencionado “Orfeu”, de Cacá Diegues, se colocou “no limiar entre a velha percepção e a nova realidade do lugar, o que não é de se estranhar, pois o diretor fez parte do já citado Cinco Vezes Favela” (ROSSINI, 2003, p.32).

Como já dito: Cacá modifica a história, atualizando o contexto e papel da favela na relação entre o personagem principal e Eurídice. A entidade que perseguia a moça é substituída por traficantes de drogas que atuam no morro. Orfeu e Lucinho, o chefe do tráfico, simbolizam as contradições que existem na favela. Diegues parece também se atualizar e equilibrar seu olhar sobre a favela. Para Oricchio (2003, p.149), o diretor não idealiza o local como Camus e “reata com seu passado ao propor uma nova versão de Orfeu”.

Além de “Orfeu”, outro filme a apresentar o antagonismo entre personagens que simbolizam o bem e mal no morro é “Cidade de Deus”. O longa conta a história da comunidade carioca que dá nome à produção. Buscapé e Zé Pequeno são os personagens que representam a ambiguidade existente na favela.

Ao mencionar “Orfeu” e “Cidade de Deus”, já está se falando em obras nas quais a violência está muito presente. A Retomada foi o momento em que os filmes brasileiros começaram a falar muito sobre o assunto e abordá-lo de diferentes maneiras. O primeiro a fazer isso, no entanto, não foi uma ficção, mas sim um documentário que, curiosamente, não foi exibido nos cinemas: “Notícias de Uma Guerra Particular”. O filme trouxe à tona a perigosa guerra travada entre policiais e traficantes ao mostrar o ponto de vista de moradores, um oficial do BOPE e traficantes. Um dado curioso é que Rodrigo Pimentel, oficial entrevistado no documentário, é um dos autores do livro “Elite da Tropa”, que deu origem ao filme “Tropa de Elite”.

Nas últimas duas ou três décadas, o universo da favela, em especial as dos morros cariocas, penetrou nos meios de comunicação em função da guerra do tráfico de drogas, que tem atingido os moradores dos bairros de classe média da zona sul. Esta guerra urbana, extremamente violenta e cruel, passou a pautar o olhar sobre a favela, com isso sobrepondo-se aos “velhos” olhares que costumavam marcar estas reportagens, ou seja, o morro como espaço do samba e do carnaval, bem como da malandragem. A guerra do tráfico rompeu com aquela percepção tradicional, movimento este que se observa também nas representações cinematográficas (ROSSINI, 2003, p.29).

Dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, co-diretora de “Cidade de Deus”, “Notícias de Uma Guerra Particular” expôs a complexa realidade brasileira e “possivelmente abriu um novo caminho para o tema da violência” (BUTCHER, 2005, p.51). “Madame Satã”, “Ônibus 174”, “Cidade de Deus” e, na pós-retomada, “Carandiru” são filmes que, a partir de seus personagens, apresentaram diferentes interpretações sobre o assunto e o colocaram em pauta para discussão, seja por seu posicionamento ou falta dele.

MÉTODO

Para a elaboração da pesquisa foi feito um levantamento bibliográfico que abordasse e discutisse o cinema brasileiro contemporâneo. Os livros, pesquisas e trabalhos selecionados dissertam a respeito do período da retomada e dos outros períodos do audiovisual brasileiro a fim de levantar a maior quantidade de tópicos e características possíveis desses momentos. Posteriormente, foi realizado um fichamento com pontos e citações mais importantes dessas bibliografias que serviram como base para a elaboração das perguntas das entrevistas realizadas no sétimo mês da pesquisa.

Foram realizadas algumas sessões com os filmes escolhidos a fim de coletar o máximo de informações possíveis. Essas anotações foram analisadas e comparadas com outro fichamento feito através da análise de alguns títulos dos outros períodos da história do cinema brasileiro. O objetivo dessa comparação foi identificar pontos de intersecção entre esses momentos e identificar se há ou não a influência de características passadas nos filmes da Pós-retomada e, se houver, indicar quais são e como foram feitas essas referências e transformações.

Após a pesquisa bibliográfica e análise dos filmes, foram realizadas entrevistas com críticos e especialistas em cinema brasileiro a fim de ouvir as opiniões deles a respeito do atual momento do cinema brasileiro. A conversa com esses profissionais objetivou construir uma base sólida para trabalho e, ao mesmo tempo, saber como esses entrevistados enxergam a relação entre passado e futuro na história do audiovisual no Brasil. Não há número mínimo ou máximo de entrevistas. A quantidade será definida de acordo com a demanda que a bibliografia e anotações das sessões dos filmes. As entrevistas foram organizadas e estudadas para ver em quais pontos elas convergem e divergem. Também serviram como uma espécie de guia na elaboração do artigo final.

No nono mês foi feita uma segunda sessão com os filmes escolhidos a fim de obter mais anotações e revisar as feitas na primeira sessão para não passar despercebido nenhum aspecto ou ponto importante no desenvolvimento e elaboração do artigo final, cuja versão final começou a ser produzida também neste mês.

A favela em “Tropa de Elite” e na Pós-retomada

Em “Tropa de Elite”, a favela é o principal local de conflito e ação. A maneira como o filme retrata o local está distante de uma visão idealizada. Isso ocorre devido ao personagem responsável por nos conduzir nessa jornada: Alberto Nascimento, capitão do Batalhão de Operações Especiais da Polícia (BOPE). O personagem, por meio da voz over, narra, contextualiza e expressa sua opinião sobre o lugar em várias sequências. A favela para o protagonista é uma zona de guerra e sinônimo de corrupção, drogas e criminalidade.

A favela retratada em “Tropa de Elite” é bem diferente das favelas de “Orfeu Negro”. No filme de Padilha, existe no morro a violência e os criminosos, que são liderados pelo chefe do tráfico Baiano e fazem de tudo para manter o domínio do local. Há, portanto, uma imagem antagônica a da favela de Marcel Camus. Neste o morro é lugar de gentileza e festa, os moradores convivem bem e não existe a violência ou o tráfico dentro da comunidade. A favela chega a servir de refúgio para a personagem de Eurídice se proteger do homem misterioso que a persegue. Bem diferente do que ocorre em “Tropa de Elite”, no qual a favela é o campo de batalha da guerra entre traficantes e policiais.

“Cinco Vezes Favela” e “Rio 40 Graus” foram filmes que procuraram demonstrar o conflito entre morro e asfalto, sendo que primeiro seria o local do explorado e o segundo do explorador, que abala a rotina e dificulta o bem-estar dos moradores da favela e prol do lucro. Mas, se nesses filmes os exploradores eram personagens externos, no filme de Padilha a posição pertence a Baiano e seus comandados, que moram na favela e utilizam ameaça, violência física e suborno, contra quem atrapalha o tráfico de drogas no morro. O BOPE, que não preenche a vaga de herói ou salvador, seria uma força externa com o objetivo de por um fim à situação. Ele seria, portanto, um personagem externo responsável por lidar com o mal que não vem mais do asfalto e, sim, cresce dentro da própria favela.

Apesar de ser guiada por Capitão Nascimento, personagem com uma visão pessimista do local, é interessante perceber que “Tropa de Elite” se permite mostrar um baile funk e, com isso, flerta com a representação alegre dos morros e conversando com “Orfeu Negro” e os filmes de Nelson Pereira dos Santos. Esse momento de alegria no filme de José Padilha, no entanto, é rapidamente interrompido por uma troca de tiros iniciada por Neto, um dos poucos policiais honestos da história. A sequência se assemelha muito a duas cenas de outro filme-evento brasileiro: “Cidade de Deus”. Na primeira, também logo no início, a festa dos traficantes, embalada por samba e cerveja, dá lugar à perseguição da galinha e, em seguida, ao impasse entre o grupo de Zé Pequeno e os policiais; já na segunda, a festa de despedida

de Bené, o bandido mais gente boa da comunidade, é interrompida quando este personagem é assassinado.

Essas três sequências, que começam calmas e evoluem para um momento de tensão, podem ser interpretadas como uma forma de transmitir a ideia de que as representações da favela nestas produções são diferentes daquelas feitas no período clássico e proporciona uma interação entre diferentes momentos do cinema brasileiro. Isso já ocorreu antes: em “Perfume de Gardênia” (1992), dirigido por Guilherme de Almeida Prado, o protagonista do filme mata sem hesitar um casal que entra em seu táxi. O detalhe interessante desta cena é que “o par é interpretado por Paulo Villaça e Helena Ignez, o Bandido da Luz Vermelha e sua namorada no clássico de Sganzela. A interpretação corrente é que Almeida Prado matou simbolicamente o cinema marginal nesta sequência” (ORICCHIO, 2003, p.203).

É necessário levar em conta que na época de “Favela dos Meus Amores”, “Orfeu Negro”, “Cinco Vezes Favela” e dos filmes de Nelson Pereira dos Santos a violência e o tráfico não estavam tão presentes no dia a dia da favela como hoje. Mesmo assim, é possível encontrar filmes nos quais já há uma associação direta entre favela e criminalidade. Isso ocorre, por exemplo, em “Assalto ao Trem Pagador” (1962), de Roberto Farias. A obra, baseada em um crime real, fala sobre um grupo de moradores da favela que assaltam um trem que leva o pagamento de mais de mil ferroviários. A ação do grupo, no entanto, é justificada, pois segundo Rossini (2003, p.31) a “favela é lugar de pobres, de pessoas marginalizadas e que pelo sonho de uma vida melhor aceitam participar de um arriscado assalto”. Os assaltantes não seriam bandidos, mas, sim, pessoas que recorrem ao crime como forma de sobrevivência. Discurso semelhante ao que justificava o comportamento dos personagens do Cinema Marginal e do manifesto escrito por Glauber Rocha.

Da mesma forma que já se falava em violência em uma época no qual a romanização do morro era recorrente, também existem filme na Pós-retomada que fogem da abordagem estereotipada ao falar da favela. Um exemplo é “5x Favela - Agora Por Nós Mesmos” (2010). O longa é uma espécie de atualização do “Cinco Vezes Favela” de 1962 e tem a proposta de fugir de temas como tráfico de drogas e violência, que geralmente aparecem em filmes que se passam na favela. Os cinco curtas-metragens que compõem esta nova versão tentam mostrar o olhar das pessoas que moram nas comunidades e algumas situações que elas podem enfrentar diariamente. Cacá Diegues, um dos viabilizadores do projeto, comenta:

É impossível fazer um filme nas favelas sem falar de droga, de violência, mas não é a característica principal do filme. Quando se vê o filme, há uma espécie de desejo, de paixão em mostrar aos espectadores o que eles são, sem mentir, sem cair nos estereótipos das favelas. (DIEGUES, 2010, online)

A ideia de mostrar a realidade dos morros e colocar a câmera dentro da favela chega até às mãos de quem já vive dentro dela em “5x Vezes Favela”. Isso porque são cinco jovens

diretores que moram em favelas os responsáveis por filmar suas histórias e buscar a identidade do lugar e de seus moradores. Algo similar com o que aconteceu em “A Margem”: ao invés de utilizar o recurso da câmera subjetiva e simular o olhar dessas pessoas marginalizadas, “5x Favela” entrega, de fato, a câmera para representantes alguns representantes desses personagens.

A violência como instrumento e cultura

Ao dissecar o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, Ismail Xavier (2012, p.115) analisa que “dada a inconsistência geral do país, a violência - sejam quais forem as consequências imediatas - é um fator de redenção, ato coletivo de purificação”. Capitão Nascimento parece concordar com o pesquisador. Em “Tropa de Elite”, violência e intimidação são usadas por ele e seus comandados para manter a ordem e lidar com o tráfico de drogas e a corrupção.

Para Capitão Nascimento, a violência dos oficiais é uma consequência da realidade na qual estão inseridos. O protagonista vê a morte de pessoas inocentes e a violência urbana como justificativas válidas para utilizar métodos mais agressivos e alcançar seus objetivos. São diversas as situações e cenas que ilustram essa ideia, como, por exemplo, na sequência final, na qual um garoto é torturado para revelar a localização de Baiano.

“Última Parada 174”, de Bruno Barreto, é outro filme da Pós-retomada que apresenta essa perspectiva. O longa é baseado na história real de Sandro Barbosa do Nascimento, morador de rua que virou notícia após sequestrar o ônibus 174, no Rio de Janeiro, no dia 12 de junho de 2000. Apesar de utilizar certa liberdade poética e acrescentar personagens e acontecimentos fictícios, o filme contém dois acontecimentos reais marcante na vida de Sandro: o assassinato de sua mãe e a Chacina da Candelária. A impressão que o filme nos passa é de que o rapaz que sequestra o ônibus e mata uma refém é resultado dessas tragédias. A violência de Sandro, portanto, seria uma consequência da violência presenciada e cometida contra o jovem e também um instrumento que lhe permite realizar uma revolução particular e, pela primeira vez, ser notado e ouvido.

Apesar de não falarem sobre o sertão, “Tropa de Elite” e “Última Parada 174” podem se relacionar com o cinema de Glauber Rocha e dos outros diretores cinemanovistas, pois abordam a violência como uma consequência da realidade e um instrumento capaz de modificá-la. Vale lembrar: no Cinema Novo a violência do explorado seria uma consequência natural da exploração, da fome e da própria violência do explorador. A violência do explorado, portanto, não seria primitiva, mas, sim, revolucionário e uma arma para lutar contra a exploração. Há, porém, uma diferença entre a violência de “Tropa de Elite” e “Última Parada

174". No filme de Bruno Barreto, a violência de Sandro é a violência do explorado, do garoto que sofreu durante boa parte da vida e teve sua vida transformada pelas mortes presenciadas pelo garoto e pelos atos violentos cometidos contra ele. Já no filme de Padilha, a violência do BOPE não é esta violência, mas, sim, a da repressão e a de que os fins justificam os meios. Essa diferença compromete a associação da violência de "Tropa de Elite" com a dos filmes do Cinema Novo, mas não a de "Última Parada 174".

Nesta relação de causa e efeito, violência de explorador e explorado, um ciclo da violência acaba se desenvolvendo e gera uma espécie de cultura da violência que é transmitida e se associa à personalidade dos personagens. Capitão Nascimento procura alguém capaz de assumir suas funções e responsabilidades. Para achar esta pessoa, submete os candidatos a um processo seletivo no qual socos, humilhações, cuspes e pontapés são constantes. Essa violência no treinamento é parte da cultura do BOPE, pois para se tornar um "caveira" os aspirantes precisam passar por diversas provas e ritos de passagem a fim de desenvolver e absolver uma identidade mais agressiva. A cena final, na qual Matias mata Baiano para completar sua transição e assumir o lugar de Capitão Nascimento, é um desses ritos de passagem que determinam mudanças na personalidade dos personagens. Barbosa (2010, p.9) menciona os ritos de passagem como algo presente desde o Cinema Novo e estabelece-os como uma das conversas que há entre o filme de Meirelles e "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Segundo o autor:

Glauber Rocha utiliza os ritos de passagem com o objetivo de "delimitar pontos de mudança no caminho da narrativa do seu filme. Estes rituais delimitavam as fases e evoluções dos personagens [...] Já Meirelles coloca os ritos de passagem como fator que determina o futuro da história/estória". (BARBOSA, 2010, p.9)

Dois filmes da Retomada: "Os Matadores", de Beto Brant, e "Abril Despedaçado", de Walter Salles, também abordam a violência de forma semelhante. Em "Os Matadores", a história se passa em um lugar entre a fronteira de Brasil e Paraguai, local esse no qual é comum contratar matadores de aluguel para resolver desavenças. Acompanhamos dois desses "profissionais", um novato e outro experiente, enquanto eles conversam sobre a morte de um terceiro. Já "Abril Despedaçado", acontece em uma cidade no interior do nordeste brasileiro onde, assim como no filme de Brant, derramar sangue é algo comum e rotina entre duas famílias rivais que moram nesta região.

A violência, portanto, compõe a personalidade dos personagens de "Tropa de Elite", "Os Matadores" e "Abril Despedaçado". No filme de Walter Salles, o ciclo de assassinato poderia cessar a qualquer momento, bastaria uma das figuras paternas ceder, mas isso não acontece porque, mais do que vingança e honra, está em jogo uma tradição que define quem

são aquelas pessoas e quais suas funções naquele espaço e realidade. Para elas, colocar ponto final a essa referência seria uma fraqueza e, principalmente, desesperador.

A violência aparece associada à cultura e personalidade também no Cinema Marginal, já que era a principal característica dos protagonistas dos filmes daquele movimento. Esse comportamento, no entanto, era aceito e justificado pelo contexto social e político do país da época. A visão deste período parece estar presente em “Tropa de Elite”: cercados por morte e corrupção, os soldados do BOPE consideram aceitável o uso da violência para atingir seus objetivos. Assim como os personagens marginais da Boca do Lixo, ser violento é uma opção tão válida quanto às outras no ambiente corrupto e sangrento no qual trabalham. Da mesma forma que víamos os filmes do Cinema Marginal pelos olhos dos marginais, vemos “Tropa de Elite” pelo ponto de vista do personagem Capitão Nascimento, de Wagner Moura, que estabelece uma comunicação direta conosco por meio da voz over, assim como faz Jorge em “O Bandido da Luz Vermelha”.

Docudrama: entre o documentário e a ficção

Ao longo deste artigo, foram citados vários filmes baseados em crimes, personagens ou acontecimentos reais: “O Bandido da Luz Vermelha”, “O Assalto ao Trem Pagador”, “Cidade de Deus”, “Nas Ondas do Ar” são alguns deles. Na Pós-retomada, “Carandiru”, “Última Parada 174”, “Assalto ao Banco Central” e “Alemão” são filmes Pós-retomada que seguem a mesma fórmula. “Tropa de Elite”, obra central deste artigo, segue pelo mesmo caminho e se baseia no livro “Elite da Tropa”, no qual os ex-policiais André Batista e Rodrigo Pimentel, junto com o antropólogo Luiz Eduardo Soares, descrevem a rotina dos soldados do Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro. Ou seja, embora a história de Capitão Nascimento e sua caçada a Baiano possa ser ficcional, o filme é baseado em relatos reais de personagens que fizeram parte daquele universo retratado.

O cinema brasileiro de ficção busca inspiração em histórias, personagens e crimes reais desde o início. “Os Estranguladores” (1908), do português Antônio Leal, um dos primeiros filmes com mais de 30 minutos feitos no Brasil, é inspirado no assassinato de dois adolescentes na cidade do Rio de Janeiro. “Calcula-se que ‘Os Estranguladores’ foi exibida mais de oitocentas vezes, constituindo um empreendimento sem precedentes no cinema brasileiro” (GOMES, 1986, p.44). O sucesso do filme fez outros do mesmo estilo surgirem: “O Caso dos Caixotes” e “O Crime de Paula Matos”, dois dos três filmes brasileiros de ficção lançados em 1913, foram baseados em um assalto audacioso e no assassinato do industrial Adolfo Freire por Augusto Henrique, respectivamente (GOMES, 1986, p.50).

Este tipo de filme é classificado como docudrama, que, segundo Lipkin (1999), é o resultado da mistura entre documentário e ficção e busca representar acontecimentos históricos. Já Santos (2009, p.3-4) indica que os docudramas apresentam as seguintes características: transformação de fatos em tramas, uso de locução off, atores não conhecidos do grande público, mas parecidos fisicamente com as pessoas retratadas e intensa carga melodramática com forte apelo moral.

Mencionada como uma das características do docudrama, a voz off é, na verdade, voz over⁴ e se faz presente em alguns filmes brasileiros pertencentes ao gênero, como “Cidade de Deus”, “Tropa de Elite” e “O Bandido da Luz Vermelha”. “Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos ‘personagens’ e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador” (DOANE, 2008, p.466). Nos filmes citados, os protagonistas estabelecem um diálogo com quem assiste acerca do que está acontecendo e sendo mostra na tela. Em determinado momento de “Cidade de Deus”, por exemplo, a sequência encaminha para a primeira experiência sexual de Buscapé, porém, antes que isso seja mostrado para nós, a voz do jovem fotógrafo surge para dizer que não é necessário detalhar o momento e, então, pulamos para outra cena.

Podemos utilizar uma cena de “O Bandido da Luz Vermelha” como outro exemplo no qual há a fala direta do protagonista para o espectador. Nesta, o Bandido olha diretamente para a câmera⁵ e diz: “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba!” O desabafo do protagonista e o fato de olhar para a câmera, causa estranhamento por parte do espectador e fica a impressão de que o Bandido sabe que faz parte de um filme, ou de um documentário sobre a sua vida no qual ele próprio é o narrador.

Para Abreu, em “Tropa de Elite” “o vínculo com a realidade está sempre presente pela demarcação especificamente geográfica” (ABREU, 2009, p.79). No entanto, este vínculo não se resume apenas a isso. Existem momentos nos quais ficamos com a impressão de que estamos assistindo um documentário. Isso ocorre, principalmente, nas cenas de treinos do aspirante e quando o BOPE está em ação na favela. A câmera solta e os movimentos bruscos, a voz over que explica a narrativa e passa suas impressões, o plano-sequência e o sangue respingando, na sequência final do longa, por exemplo, são ferramentas que nos transportam

⁴ Apesar das nomenclaturas serem semelhantes, há diferenças entre voz off e voz over. Segundo DOANE (2008, p.459) define-se voz off quando a voz de uma personagem é ouvida sem que ele, embora presente no espaço da cena, seja mostrado na tela. Já na voz over há uma descontinuidade entre o espaço da cena e o espaço de onde é emitida a voz. Ou seja, é quando aquele que fala não está presente no local ou momento em que acontece a cena.

⁵ Ao olhar para a câmera há a chamada quebra da quarta parede, recurso constantemente utilizado em espetáculos teatrais. No cinema, um dos primeiros filmes a utilizá-lo foi “O Grande Roubo do Trem” (The Great Train Robbery, 1903), dirigido por Edwin S. Porter. Ao fim do filme, um dos personagens olhava diretamente para a câmera e atirava em direção a ela.

o espectador para dentro do filme e nos passam a impressão de que aquilo que vemos realmente aconteceu. Abreu (2009, p.29) completa dizendo que “muitos filmes de ficção ou ‘docudramas’, no intuito de apresentar um realismo maior à sua história, são gravados em locações, incluem pessoas da própria comunidade, utilizam ‘câmeras soltas’ com movimentos bruscos e trepidantes [...]”.

Portanto, percebe-se que além de reproduzir histórias, os docudramas brasileiros, sejam antigos ou novos, utilizam recursos capazes de tornar a narrativa cada vez mais real. Segundo Ramos (2008, p.53), “o docudrama, na qualidade de discurso que anuncia pela forma da narrativa clássica, deve trabalhar a história a fim de transformá-la em trama. A história em si não basta para o docudrama”. Já para Abreu (2009, p.37), os filmes deste gênero atuam como provocadores, instigando a população a acreditar em uma narrativa ficcional e semelhante à realidade a fim de fazê-la defender um bem social e harmônico.

Diante deste argumento, seria possível acrescentar nesta discussão os filmes de Nelson Pereira dos Santos, que se inspiravam no Neorealismo e na maneira natural de registrar o cotidiano dos cariocas do morro, e até mesmo os filmes do Cinema Novo, cujas histórias procuravam representar e transmitir ao público o sistema de exploração da época e sentimento de revolta do explorado.

As produções cinemanovistas possuíam um orçamento baixo e adotavam as características técnicas dos filmes de documentário de representação social: a câmera solta acompanhando olhares e movimento dos personagens nos remete à estética da fome [...] A saturação das cores na elaboração da fotografia para as cenas é, na verdade, parecida com qualidades técnicas produzidas por Fernando Meirelles em Cidade de Deus e José Padilha em Tropa de Elite. (ABREU, 2009, p.55)

Historicamente, os filmes nacionais mais assistidos nos cinemas são as comédias. Essa tradição vem desde o período das Chanchadas. Naquela época, o público ia ver as comédias da dupla Oscarito e Grande Otelo. Hoje, mudaram-se os nomes, mas a lógica é a mesma: todos querem assistir a nova comédia do Leandro Hassum, da Ingrid Guimarães e do Fábio Porchat. Os documentários, no entanto, têm grande peso na história do cinema brasileiro. Para Oricchio (2003, p.188), “a prática do documentário pode também servir como ponto de partida para o aprimoramento da ficção”. Vale lembrar que foi um documentário, “Notícias de Uma Guerra Particular”, que começou a mostrar o cotidiano dos morros cariocas com mais complexidade e deu início a uma sequência de filmes que falavam sobre violência. Antes disso, no fim dos anos de 1950, outros documentários, sendo o principal deles “Aruanda”, de Linduarte Noronha, lançaram as bases para uma nova estética e temática que se consolidariam com o Cinema Novo (ORICCHIO, 2003, p.188).

Essa tradição do país em produzir documentários talvez possa explicar a forte presença dos docudramas na história cinematográfica brasileira. Outra hipótese seria que a

violência urbana, ressaltada diariamente por programas criminais, fez com que as pessoas não se impressionarem mais com filmes que fugissem muito desse padrão. Segundo o cineasta Walter Salles, “ficou difícil, para a ficção, competir com a realidade. A própria situação do país seria um chamado ao documentário” (SALLES apud BUTCHER, 2005, p.85). O docudrama, portanto, surge como um formato híbrido, capaz de atender essa necessidade. Além disso, o próprio sucesso de público e crítica de “Cidade de Deus” e “Tropa de Elite” proporcionaram filmes que seguiriam a mesma temática e modelo, como é o de “Cidade dos Homens”, “Alemão”, “Rota Comando” e “Última Parada 174”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, foi possível perceber características e temas presentes no cinema brasileiro desde o período clássico. A forma como os diretores representaram esses elementos, no entanto, sofreu alterações e foi influenciada pelo contexto social da época. A favela, por exemplo, outrora local de alegria e segurança, é hoje uma zona de guerra; a violência, por sua vez, continua presente no roteiro e ainda é vista como um elemento que compõe os personagens e um instrumento com o qual pretendem transformar a realidade.

A Pós-retomada é uma fase recente do cinema brasileiro e por isso são poucos os livros e artigos que se propõem a falar sobre ela. É sempre difícil analisar ou definir o período no qual estamos inseridos. No entanto, refletir e entender um pouco sobre ele utilizando uma bibliografia que fala obras antigas e outros momentos do nosso cinema já demonstra o quanto os filmes e diretores contemporâneos são influenciados por produções e cineastas que se destacaram ao longo da história dessa linguagem no país.

“Tropa de Elite” pode até não ser o melhor exemplo para ilustrar as semelhanças entre obras atuais e do passado. No entanto, é impossível não pensar que muito do seu sucesso de crítica e público se deve ao fato dele trabalhar bem elementos que já estão enraizados na narrativa cinematográfica brasileira. Ter como locação uma favela, mostrar e discutir violência e ser baseado em fatos, parece ser a combinação perfeita para produzir um autêntico filme brasileiro. Além disso, ao repetir esses elementos o cinema brasileiro da Pós-retomada não esquece suas origens e acaba revisitando, constantemente, obras e cineastas consagrados. Isso, de certa forma, não é ruim, pois possibilita que o cinema nacional seja estudado, conhecido e conquiste cada vez mais admiradores.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Aida Penna Campos. **O Docudrama Brasileiro: Cidade de Deus, Carandiru e Tropa de Elite**. Dissertação de doutorado defendida em 2009 na Universidade North Carolina em Chapel Hill, Estados Unidos.
- AMADO, Jorge. **Favela dos Meus Amores**. Boletim de Ariel, set. 1935.
- BARBOSA, Antônio Fabrício E. **A Estética da Fome no primeiro ciclo do cinema de retomada: "Cidade de Deus" e as referências do Cinema Novo**. *Temática*, João Pessoa, v. 6, n. 10, p.1-13, out. 2010.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- COSTA, Valéria Grace; NASCIMENTO, José Antônio Sena do. **O Conceito de Favelas e Assemelhados Sob o Olhar do IBGE, das Prefeituras do Brasil e da ONU**. In: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 2005, São Paulo. Anais... . São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. p. 3794 - 3808.
- DIEGUES, Carlos; MERTEN, Luiz Carlos. **Cinco mais cinco: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica**. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.
- DIEGUES, Carlos. **5 X Favela, entrevista com Carlos Diegues: "No Cinema, fazemos filmes para nos conhecermos uns aos outros"**. 2010.
- DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. 4. ed. São Paulo: Graal, 2008. Cap. 3. p. 457-475.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Historia geral da civilização brasileira**. 7. ed. São Paulo: DIFEL 82, 1960-1968.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Base operacional geográfica: manual de delimitação dos setores de 2000**. Rio de Janeiro, IBGE, 1998.
- JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria**. *Alceu*, v. 8, n. 15, p. 155-163, 2007.
- LIPKIN, Steve. Defining Docudrama: In the Name of the Father, Schindler's List and JFK. In: ROSENTHAL, Alan (Ed.). **Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999. p. 370-385.
- MORAIS, Regis de. **O que é violência urbana**. In: Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NAPOLITANO, Marcos. **O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935)**. *Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 36, n. 32, p.137-157, 2009.

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

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome**. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em: 25 ago. 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 16, n. 34, p.22-28, dez. 2007.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Favela e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 12, n. 10, p.29-34, nov. 2003.

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. **Proposta de leitura de Docudramas: Uma análise do quadro “Anjo da Guarda” do Fantástico**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. Anais... . Curitiba: Intercom, 2009. p. 1 - 13.

SOARES, Luiz Eduardo; MV BILL; ATHAYDE, Celso. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Contatos: douglasfdeoliveira@hotmail.com e 1144509@mackenzie.br