



A cidade é uma só? – um novo olhar sobre o cinema da periferia¹

Elisa Cristina Sá Fortes CLAVERY²

Maria Del-Vecchio BOGADO³

Paulo Domenech ONETO⁴

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO:

Este trabalho tem como objeto de estudo as diferentes abordagens de produções cinematográficas sobre a temática das periferias brasileiras. Para tanto, pretende-se abordar as significativas mudanças de paradigma de tais representações, a partir da emergência de obras realizadas pela própria periferia. Como exemplo dessa mudança, será analisado o longa-metragem dirigido em 2011 por Adirley Queirós, *A cidade é uma só?*, vencedor do prêmio de Melhor Filme pela crítica do Festival de Cinema de Tiradentes, um dos mais importantes do Brasil. Queirós é morador de Ceilândia, periferia de Brasília, e o sucesso de seu filme indica a relevância definitiva das novas produções cinematográficas feitas pela periferia.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema da periferia; periferias brasileiras; *A Cidade é uma só?*; cosmética da fome

Introdução

¹ Trabalho apresentado na seção Comunicação Audiovisual do Intercom Júnior do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Estudante de Graduação do 4º período do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: sfclavery@gmail.com

³ Estudante de Graduação do 5º período do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: mariadelvecchio@hotmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, email: pgdomenechoneto@gmail.com



A periferia é uma questão antiga e muito cara ao cinema brasileiro. Ao longo do tempo, é possível identificar diversas tendências de representação dessa temática. Diante das distintas abordagens da periferia, presentes já na década de 1930, destacam-se o Cinema Novo, o cinema da retomada e o cinema pós-retomada – sendo um grande diferencial desse momento mais recente a representação da periferia feita pelos seus próprios agentes. Nesse contexto, entretanto, o filme de Adirley Queirós *A cidade é uma só?*, dirigido em 2010, apresenta grandes novidades que merecem ser avaliadas. A identidade dos seus personagens e a potência política do filme são, de fato, inovadores. Adirley apresenta, com enorme intimidade, a periferia vista de um ângulo crítico, sensível e muito original. Um breve histórico da representação dessa temática no cinema brasileiro será apresentado para, em seguida, tomar-se a análise do filme em questão e melhor compreender o que o torna tão distinto.

A periferia representada

O interesse de produções cinematográficas em representar as periferias é algo que se vê desde o princípio do cinema brasileiro – mesmo que os enfoques tenham se dado de maneiras distintas. Já em 1935, o cineasta mineiro Humberto Mauro filmou *Favela de Meus Amores*, cujo morro carioca foi retratado ao som da Escola de Samba da Portela – infelizmente, a cópia do filme se perdeu. Em 1955, Nelson Pereira dos Santos lançou o seu *Rio Quarenta Graus*, que conta a história de cinco meninos pobres, moradores de uma favela do Rio de Janeiro, que vendem amendoim na praia e seus arredores. Defensor de um cinema realista e que se “auto-pune” – princípios que se tornariam primordiais para o Cinema Novo – o diretor deixa transparente sua postura crítica no que diz respeito à impotência condicionada à comunidade pobre. Como constatou Carlos Roberto de Souza,

“Rio 40 graus” era um filme popular, mostrava o povo ao povo, suas ideias eram claras e sua linguagem simples dava uma visão do Rio de Janeiro. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais. (SOUZA, 1981)

Apesar da heterogeneidade nos estilos dos realizadores, a denúncia política se tornou o tema central do movimento Cinema Novo – e era aí que se firmava a semelhança entre os cinema-novistas. Filmes como *Cinco Vezes Favela* (1962), de



Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, foram marcos nesse período.

Em 1965, o diretor cinema-novista Glauber Rocha escreveu o manifesto da *Estética da Fome*, apresentado durante as discussões da Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova, na Itália. Em seu manifesto, Glauber rompe de forma contundente e radical com o discurso humanista de “vitimização” da pobreza, em que, piedosamente, a fome era representada através de um choro calado e folclórico. Indo contra aquilo que chamou de “paternalismo do europeu” – pelo qual o “colonizador” se compadece do “colonizado” de forma melodramática – o diretor clama por estética que denuncie a brutalidade da fome e traga a violência revolucionária capaz de fazer com que o “colonizador” compreenda a existência do “colonizado”. Em sua apresentação, Glauber Rocha diz:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade, foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, 1965)

Em ensaio escrito em 2001, a pesquisadora Ivana Bentes trata da abordagem dos sertões e favelas no cinema contemporâneo brasileiro e, em alusão ao movimento glauberiano da *Estética da Fome*, introduz o termo “cosmética da fome”. Essa “cosmética da fome” estaria em volta dos espetáculos visuais que representam a pobreza – como forma de suavizá-la e torná-la mais facilmente consumida pelos espectadores. A representação das favelas se desconecta de seu real contexto, o que acaba por despertar uma espécie conformidade a quem assiste – e um sentimento de que não há nada a se fazer.

O cinema brasileiro dos anos 1990, apelidado por “cinema da retomada”, é marcado por transformações em seus discursos representativos. A pobreza se concebe como um “meio exótico”, distante a quem só observa, e acaba por se tornar foco de um debate cultural que, apesar de comumente propagado na mídia, peca pelo não aprofundamento no contexto inserido. De acordo com Ivana Bentes,

O que é problemático é que essa visibilidade midiática não implica uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso



humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e fait divers. (BENTES, 2001)

Mais a frente, produções de alto custo ganham o público nacional e internacional, a exemplo do longa-metragem dirigido por Fernando Meirelles, *Cidade de Deus* (2002), que ultrapassou a marca de três milhões de espectadores somente no Brasil. Propondo-se em satisfazer o mercado do grande público, a periferia se transforma em uma “favela pop”, colorida e rodeada de efeitos especiais, onde o crime e a violência são descontextualizados em prol de uma narrativa atraente. Ivana Bentes, fazendo referência à *Estética da Fome* de Glauber Rocha, diz:

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional”. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência. (BENTES, 2001)

O cinema dito de qualidade, com competência para ser exportado, concretizou-se, portanto, em um modelo repleto de detalhes que, no entanto, não dizem nada. A estigmatização do *outro* de classe – isto é, a condenação do “negro favelado” – funde-se ao estranho desejo do espectador em consumir imagens glamourosas sobre a pobreza e a violência. O tema “guerra ao tráfico” converteu-se em um novo gênero cinematográfico – assim como os filmes norte-americanos de máfia.

A periferia se representa

É cada vez mais significativa a presença dos moradores da periferia na realização de filmes e vídeos sobre o meio em que estão inseridos. É a periferia se enxergando e se construindo através de si mesma. Com a popularização das câmeras de vídeo e demais equipamentos de produção, além da ação de importantes associações como Nós do Morro, Observatório Favelas, Casa da Lapa, Cinema Nosso, Central Única das Favelas (CUFA) e o Cinemaneiro, foram abertas possibilidades aos



moradores das favelas que quisessem realizar o seu próprio conteúdo audiovisual e, desse modo, fortaleceu-se

A transmissão seletiva dos bens culturais, ou então, trabalhou-se em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los. (BOURDIEU, 2009)

Festivais brasileiros de cinema com iniciativa voltada para o cenário periférico – tais como o Festival Cine Favela de Cinema, o Cine CUFA e o Visões Periféricas – alargam as oportunidades de integração entre as periferias e promovem a divulgação dos materiais por elas produzidos, uma vez que é obrigatório para a inscrição que as obras tenham sido realizadas por associações ou coletivos instalados na favela ou por produtores periféricos independentes. É desse modo que o mercado cinematográfico se abre e se estende, tornando-se uma possibilidade aos moradores das favelas.

Sobre essa nova produção que se delinea no horizonte, ainda não é possível descrever uma temática ou estética unificante. No entanto, há certas tendências, que se apresentam em alguns filmes e na recepção dos mesmos, que apontam um fator delicado. Ainda não se vê nas representações da periferia quase nenhuma integração com o centro, como se o universo da periferia se limitasse a si mesmo. Além disso, a maioria dessas produções trata sobre violência e crime, como se não houvesse outros temas a serem abordados. Essas duas tendências demonstram uma aceitação de estigmas impostos e, mesmo que os moradores da periferia queiram se livrar destes, acabam por internalizá-los e reproduzidos em seus próprios filmes.

Como exemplo disso, é possível citar dois filmes realizados por moradores da periferia que conquistaram grande visibilidade. O filme produzido por Carlos Diegues e dirigido por jovens moradores da periferia, *5x Favela - Agora Por Nós Mesmos*. O filme é dividido em cinco episódios, cada um dirigido por realizador diferente – Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcelos e Luciana Bezerra. Dentre os episódios, apenas um não indica a presença de violência – estando todos os outros atrelados à temática do tráfico e do crime, estigmas da favela. *Neguinho e Kika*, curta-metragem dirigido por Luciano Vidigal em 2005, também conquistou grande visibilidade e recebeu importantes prêmios, nacionais e internacionais: Melhor Curta no Festival de Vídeo de São Carlos (2006), Melhor Curta de Ficção no Curta Cinema (2006), Melhor Direção no Festival de Londrina (2006) e



Melhor Curta no Festival de Marseille (2006). Mais uma vez, a narrativa toma o crime e a violência como temas centrais, apresentando um jovem casal de periferia que tem seu amor girando em torno do poder do tráfico de drogas.

A cidade é uma só?

A cidade é uma só?, de Adirley Queirós, lançado em 2011, destacou-se enormemente no cenário do cinema brasileiro mais recente. Vencedor do prêmio de Melhor Filme pelo Júri Crítico da Mostra de Tiradentes de 2012 e do Prêmio Especial do Júri da Semana dos Realizadores, o filme vem sendo muito bem recebido, tanto pela crítica como pelo público. Eufórica foi a recepção do filme pelo público de Tiradentes, que reagiu bastante bem ao filme, sobretudo com muitas risadas. Ao entregar o prêmio, em Tiradentes, José Carlos Avelar explicaria: “Pela empatia que flui de seus personagens, pela relação poética que o filme estabelece entre eles, pelo modo de articular passado e presente, histórico e político, no cotidiano de moradores da periferia de uma cidade grande”.

No entanto, há mais um elemento que destoa do comum e põe o filme em posição de destaque: o diretor e sua equipe são moradores de periferia. Sendo assim, representam a sua própria realidade ao filmar em Ceilândia, periferia de Brasília. Nas palavras de Adirley,

Meus pais foram expulsos da cidade de Brasília, sou da primeira geração pós-aborto territorial. Moro em CEILÂNDIA, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte do meu trabalho está relacionado a este tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto desta contradição de ser e não ser de Brasília. É fruto do acúmulo da experiência de 50 anos desta cidade-capital-Brasília. Essa experiência nos faz refletir sobre a cidade. Ao contrário do tom afirmativo do jingle oficial que embalava a criação de Ceilândia (*A cidade é uma só!*), inevitavelmente temos que respirar, dar um passo atrás e nos questionar: a cidade é uma só?

A cidade é uma só? promove, desde seu título, uma reflexão sobre os 50 anos de Brasília. Através de três personagens distintos, o filme representa o cotidiano da Ceilândia e remonta o seu passado. Adirley explora os limites entre documentário e



ficção ao embaralhar um personagem real e outros dois ficcionais, sem que se saiba ao decorrer do filme exatamente o que se encaixa em um pólo ou em outro.

Na parte documentada, é apresentada Nanci, cantora que pretende lançar um CD e busca arquivos sobre a campanha que procurava legitimar a remoção das favelas do centro de Brasília no início dos anos 70, da qual participou quando criança. No pólo da ficção, aparecem Dildu e Zé Antônio. Aos atores que os representam foi feita a seguinte pergunta: quem vocês gostariam de ter sido na história de Brasília? A partir de então, surgiu um político candidato a deputado distrital, o Dildu, e um vendedor de terrenos, o Zé Antônio. O filme se alterna entre essas três narrativas para constituir um panorama da história, dos problemas econômicos e políticos atuais e dos anseios de mudança de uma das maiores periferias do Brasil.

Nanci é a principal ponte com o passado. Ela foi uma das crianças de escola pública captadas pelo governo para participar da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), em 1970. Em 1969, aos nove anos de fundação, diante de uma população de 500 mil habitantes em todo o Distrito Federal, Brasília já tinha 79.128 favelados. A favelização crescente saltou aos olhos das autoridades, de modo que resolveram remover todos os barracos para longe do centro da cidade, inaugurando uma nova região e segregando a miséria. O lugar para onde foram as famílias removidas foi chamado de Ceilândia – remetendo à sigla da campanha CEI, que pretendia antes excluir e esconder do que erradicar a pobreza. Iludida pela proposta de uma vida melhor, Nanci participou de um coro infantil que cantava o jingle da campanha: “Você que tem um bom lugar pra morar, nos dê a mão, ajude a construir nosso lar. Para que possamos dizer juntos ‘A cidade é uma só!’”. Nanci busca encontrar arquivos dessa campanha, mas, curiosamente, não encontra quase nenhum material. Como resposta a essa falta de informação, monta, com a equipe do filme, uma suposta imagem de arquivo. Durante boa parte da narrativa se faz crer que se trata de uma imagem de arquivo de fato e só próximo o espectador toma consciência de que se trata de uma atuação dirigida de acordo com as memórias de Nanci.

Zé Antônio passeia de carro por Ceilândia e se surpreende com a quantidade de moradias construídas em lugares improváveis, proibidos ou de difícil acesso. Ele nota que o futuro mais provável de Ceilândia é a verticalização. “Todo mundo quer morar”, diz o personagem que se aproveita disso, via especulação imobiliária. Além de revender



terrenos a alto custo, Zé ajuda o seu cunhado Dildu em sua campanha política. O seu sonho era ter vendido os terrenos da área nobre da cidade de Brasília.

Dildu é o personagem de maior força do filme. Para se sustentar, trabalha como faxineiro em uma faculdade particular de Brasília, por onde transita despercebido. Essa figura discreta que se apresenta no centro urbano é bem distinta do Dildu que se mostra em Ceilândia. A potência do seu personagem se eleva exponencialmente quando aparece em seu próprio ambiente. A figura de Dildu se entrelaça com o cenário de Ceilândia. Seu modo de falar, suas gírias e suas roupas remetem diretamente à estética do rapper. Revoltado com as más condições de vida e o abandono de projetos políticos destinados à sua região, decide se candidatar a deputado distrital. Seu partido é o PCN, “Partido da Correria Nacional”. A partir da menção do nome do partido, surge a primeira dica de que se trata de um personagem ficcional. Dildu se vale da própria linguagem de seus conterrâneos para moldar sua propaganda política, o Rap. A criação do jingle da campanha é um dos momentos de maior força cômica do filme – e, inclusive, torna-se motivo de inspiração para sua sinopse oficial – que se baseia na própria fala do cunhado sobre como o jingle deveria ficar: “agradável, legal e gâster”. Dildu se apropria de um dos símbolos da Campanha de Erradicação de Invasões, o X que pintavam nos barracos que seriam logo irremediavelmente removidos, para remeter a esse passado lamentável. O filme acompanha de maneira muito bem humorada a melancólica saga de um candidato que se esforça sem ter chance alguma de se eleger. Dildu transita pela periferia em um carro de condições precárias, prestes a dar defeito a qualquer momento. O rap do jingle se enfraquece com a baixa potência da caixa de som que o projeta. No entanto, as péssimas condições da sua campanha pouco desencorajam o candidato, que segue pelas ruas anunciando suas propostas com fala tão rápida que pouco se pode apreender, além da sua grande vontade de atuar pela melhora das condições sociais suas e de seus conterrâneos. O filme quase permite que se tenha esperança na encantadora campanha do personagem. Contudo, a cena final aniquila qualquer esperança com um choque de realidade. Próximo ao final do filme, o carro velho de Dildu quebra e ele segue a pé pelo bairro, com o intuito inabalável de seguir a sua campanha. O homem solitário segue a pé e se depara com a imponente máquina política sendo usada para campanha da Dilma Rousseff à presidência nacional. A força desse contraste é desoladora. E assim se dá a sequência final do filme, pondo a própria noção de democracia em questão. De um lado, dezenas de automóveis altamente



equipados e decorados com bandeira e adesivos da candidata passando pela via pavimentada. De outro, o caminhar exausto e cabisbaixo de Dildu, a quem só resta cantarolar um rap no amplo descampado.

A cidade é uma só? é um filme único e inovador. Só o fato de tratar da periferia sem apresentar o problema da violência, o diferencia da maioria dos filmes que trataram desse tema. No entanto, suas diferenças vão muito além. Uma das grandes marcas dessa obra é a conciliação de crítica política e humor, o que fez com que um crítico descrevesse-a como: “uma comédia política de dramaturgia difícil comparação ou classificação com o que está sendo feito no cinema brasileiro contemporâneo.” Essa característica demarcaria uma grande diferença em relação aos filmes do Cinema Novo, que passam longe do humor.

O filme do Adirley apresenta uma estética crua, ou seja, notoriamente não há pretensão de embelezamento das imagens. Os planos e a iluminação das cenas são bem simples, de modo que não há “glamourização da miséria”. Assim, sua estética o distingue de grandes produções como *Cidade de Deus*, que abusaram de filtros e elaborados movimentos de câmera e incitaram a discussão da dita “Cosmética da Fome”. Segundo Ivana Bentes, a leva de filmes que ela conceituou como Cosmética da Fome representaria a favela e o sertão como jardins exóticos, marcados por uma tendência folclórica e folhetinesca, pela pieguice e pela “bondade” redentora dos personagens. *A cidade é uma só?* livra-se dessas intenções e não procura de modo algum folclorizar a realidade da periferia. Como evidência disso, mostra atitudes politicamente incorretas – o carismático Dildu joga descaradamente lixo no chão – e metas de vida nem um pouco altruístas – como a de Zé Antônio, que procura vender os seus terrenos com o preço mais alto possível tirando proveito da especulação imobiliária da própria periferia.

Diferentemente do que se mencionou a respeito da nova produção da periferia, com o exemplo do sucesso de *Neguinho e Kika*, o filme não se vale dos estigmas da periferia para conquistar espaço e público. Pelo contrário, *A cidade é uma só?* não reproduz nenhum dos estigmas da periferia, seja para afirmá-los ou para refutá-los. Os personagens do filme são emblemáticos para sustentar esse ponto. A Nanci é cantora e o Zé Antônio vendedor de terrenos, ocupações possíveis em qualquer classe social. E o Dildu, que seria o único com uma profissão pouco privilegiada, própria de moradores de periferias, não hesita em batalhar na campanha de Deputado Distrital, o que evidencia



que ele se sente capaz de subir na vida. Além disso, é marcante a autoestima e a relação desses personagens com o centro. Dildu quer ocupar um cargo político convencional e Nanci se sente à vontade, por exemplo, ao falar em uma rádio de grande alcance – isto é, de projetar a sua voz diante da sociedade. Vale ressaltar que a sua música também não se encaixa em algum estilo que remeta diretamente à periferia, como funk ou rap. Ela não se sente presa a esses estilos apenas por ser da periferia.

Essa última distinção é, provavelmente, a mais importante. Quando o realizador da periferia não apresenta nenhum estigma na representação de sua realidade, consegue livrar-se definitivamente da condição de “realizador estigmatizado”. E somente assim poderá usar o seu poder de significação para criar algo novo sobre a realidade que o cerca ou qualquer outro tema. *A cidade é uma só?* logrou grande êxito nesse sentido. É muito mais do que um filme da periferia feito por alguém da periferia. O filme apresenta uma dramaturgia inovadora – comparável a dois filmes muito comentados recentemente, *O Céu Sobre os Ombros* (2010, dirigido por Sérgio Borges) e *Avenida Brasília Formosa* (2010, dirigido por Gabriel Mascaro). Articula passado, presente e futuro, equilibra a delicadeza do cotidiano com política, humor e denúncia, e chega o ponto em que, enfim, fogem os exemplos para compará-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SOUZA, Carlos Roberto. “A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro”, 1981.
- ROCHA, Glauber. “Manifesto Estética da Fome”. Revista Civilização Brasileira, 1965.
- BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, 2001.
- CUFA (Central Única das Favelas). Pesquisa social sobre percepções, atitudes e opiniões dos moradores das favelas e comunidades da cidade do Rio de Janeiro. [online] Disponível na internet via <http://www.cufa.org.br/>
- BOURDIEU, P. “O mercado de bens simbólicos”. Economia das trocas simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 2009.



FILME ANALISADO

A cidade é uma só?

Diretor: Adirley Queirós

Produção: Adirley Queirós, André Carvalheira

Fotografia: Leonardo Feliciano

Duração: 79 min.

Ano: 2011

País: Brasil

FILMOGRAFIA CITADA

Favela de meus amores

Ano: 1935

Direção: Humberto Mauro

Rio quarenta graus

Ano: 1955

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Cinco vezes favela

Ano: 1962

Direção: Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Farias, Joaquim Pedro de Andrade,
Leon Hirszman

Assalto ao Trem Pagador

Ano: 1962

Direção: Roberto Farias

Cidade de Deus

Ano: 2002

Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund



Neguinho e Kika

Ano: 2005

Direção: Luciano Vidigal

Cinco vezes favela – Agora por nós mesmos

Ano: 2010

Direção: Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Manaíra Carneiro, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Wavá Moraes

O Céu Sobre os Ombros

Ano: 2010

Direção: Sérgio Borges

Avenida Brasília Formosa

Ano: 2010

Direção: Gabriel Mascaro