



(Artigo publicado em: I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE - Salvador, maio de 2006. PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras.UFBA)

# **As classes populares estão no cinema. O espaço dos pobres no Rio, SP e Paris**

**Eber Pires Marzulo**

*Professor PROPUR/UFRGS e da Faculdade de Arquitetura/UFRGS. Coordena o Grupo de Pesquisa Identidade e Território/UFRGS-CNPq, Doutor em Planejamento Urbano e Regional IPPUR/UFRJ com estágio no IRIS/CNRS.*

## **1. A questão da representação social nos bens audiovisuais**

Em artigo anterior<sup>1</sup>, foram estabelecidos os termos como são compreendidos os bens simbólicos audiovisuais. Em breves palavras, a eficácia da representação social está associada a sua capacidade de criar um efeito de realidade, isto é, de aproximar o máximo possível a representação de referenciais da realidade, tais como a instantaneidade, imagem em movimento e som, atributos que caracterizam os bens simbólicos audiovisuais, em particular o telejornal. O telejornal, nesse sentido, assume um lugar paradigmático na construção das representações sociais na modernidade tardia por trazer, em sua própria formatação contemporânea, características que o tornam pólo de difusão de um efeito de realidade potente. E para análise do efeito de realidade as tecnologias audiovisuais e sua eficácia em termos de criar situações de ubiquidade são aspectos centrais.

---

<sup>1</sup> MARZULO (2004).

Se os bens audiovisuais apresentam essa capacidade de construção de um efeito de realidade altamente eficaz em geral, é através dos telejornais que assume posição central ao aliar aos efeitos de realidade trazidos pela associação áudio e imagem em movimento sua impressionante capacidade de difusão (milhões de pessoas os assistem ao mesmo tempo) gerando uma dupla ubiqüidade. A dupla ubiqüidade se refere à capacidade de lançar a mesma representação com imagem em movimento e som simultaneamente para milhões de espectadores e, também, de colocar eventos em diferentes regiões de um país no momento em que ocorre, permitindo, concretamente, que a especificidade do evento se dilua em sua difusão.

As imagens e sons ao vivo de um evento ao serem transportados para os mais diferentes espaços de uma nação – em geral a escala de alcance da difusão, em que pese a proliferação dos canais via satélite e cabo estarem situando o problema em escala planetária, enfraquecem sua especificidade e idiosincrasia local, ao mesmo tempo em que o fortalecem em sua generalidade. A própria idéia de evento perde força, pois esta traz em si a idéia de acontecimento, logo associando à situação especial uma localização espacial e temporalmente<sup>2</sup> definida. Sua difusão simultânea leva à problematização da mudança de estatuto da própria noção de evento.

Essa potência em criar efeitos de realidade difundida pelos telejornais está associada, em termos das ações sociais, cada vez mais, aos conflitos que emergem nos espaços de vida das classes populares, na medida em que a centralidade do trabalho assalariado, por princípio localizado, se torna menos relevante na caracterização da posição social. A alteração da posição e situação das classes populares na estrutura social, no contexto da crise do trabalho assalariado e de automatização da produção, então, incide sobre seu lócus de ação, deslocando-se da porta da indústria para os territórios de moradia. A ocupação dos espaços públicos das grandes cidades por ações das classes populares também perde relevância simbólica, dada a diminuição de importância das instituições associativas, cuja imagem mais forte para o conjunto da sociedade era antes marcada pela apropriação desses espaços como lugares de suas manifestações, tendo-se presente que as associações de classe estavam ligadas, estruturalmente, à dimensão do espaço público. Nesse quadro, característico da modernidade tardia, resta como cenário das classes populares seu próprio espaço. As ações acontecem em seus territórios.

---

<sup>2</sup> Cf. <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=evento&stype=k>.

Incorporado nas narrativas audiovisuais como cenário de conflitos, os territórios das classes populares passaram de pano de fundo a personagens. Diluída a identidade de classe e seus interesses, os conflitos que emergem no espaço dos pobres são apresentados e, assim, constituindo sua representação social, como sendo núcleo do problema as condições dos territórios em que vivem. Inverte-se a relação sujeito-espaço. Seria, agora, a inserção em territórios caracterizados como problemas, sejam as favelas no Brasil, sejam as *cités* na França, que explicariam os conflitos, segundo essa representação. E não a posição e situação na estrutura social dos sujeitos que ali vivem. Eis o que a literatura tratou como a virada espacial.

Afirmado pelo potente efeito de realidade dos telejornais, o espaço dos pobres surge como matéria-prima pronta para ser desenvolvida e potencializada pela poderosa indústria cinematográfica mundial. O espaço dos pobres, ao ser tomado pela indústria cinematográfica adiciona ao efeito de realidade um segundo movimento, através do qual se re-afirma, agora pela difusão em obras audiovisuais com narrativas e recursos tecnológicos sofisticados, aspectos que caracterizam a indústria cinematográfica. Além disso, enquanto ponta de lança da indústria cultural, o cinema conta com mecanismos de consagração sofisticados que articulam, em seu interior, do reconhecimento cultural ao de mercado, tornando tal representação social do espaço dos pobres uma realidade de segundo nível, ou seja, derivada, mas já com autonomia, daquela construída pelos telejornais, reforçando essa representação e a difundindo para um público específico, de cinema, mas que será ampliado, na medida em que a obra tenha sua difusão amplificada pela própria tevê e versões em vídeo e dvd para consumo doméstico. Incontornável, então, se torna tratar a questão da representação social do espaço dos pobres a partir de sua construção pelos bens simbólicos audiovisuais, em particular pela indústria cinematográfica.

Esses pressupostos levam à análise das relações classe-espaço, em particular das classes populares e seus territórios, em obras paradigmáticas do cinema contemporâneo, contrastadas com outras obras produzidas em outro momento histórico, ainda mantendo como referência os contextos nacionais da França e Brasil, em virtude de estudos realizados sobre o mesmo assunto<sup>3</sup>. Os filmes em tela são: *Cidade de Deus* e *O Invasor*, para o caso brasileiro; e *A Esquiva* e *O Ódio*, para o francês. Para uma abordagem histórica se analisará *Orfeu do Carnaval*, realização francesa sobre o carnaval no Brasil que tem como cenário a

---

<sup>3</sup> Cf. MARZULO (2005).

favela carioca do final dos anos 50, e Na idade da inocência, que apresenta uma *bidonville* francesa, em meados dos anos 70.

## **2. Breve apresentação dos filmes-casos**

Cidade de Deus<sup>4</sup> é um filme brasileiro consagrado pela maior instância da indústria cinematográfica mundial: o Oscar. O filme concorreu em dois anos seguidos ao Oscar e teve carreira internacional, não só no circuito de cinemas, mas também de tevê. No Brasil, foi responsável por uma série de polêmicas envolvendo questões estéticas, éticas e de autoria. O debate sobre a expressão estética esteve concentrado na crítica aos recursos tecnológicos e tratamento de imagens dado para um tema tão marcado historicamente por abordagens realistas e naturalistas. A favela, no caso não em seu sentido jural, pois Cidade de Deus é um conjunto habitacional construído exatamente visando retirar a população das favelas, deveria, segundo essa crítica, ser apresentada de forma realista ou, no máximo, naturalista. Os críticos chegaram a dar a alcunha para tal opção estética de Cosmética da Fome<sup>5</sup>. Embora o teor dessa crítica, o filme se valeu de uma série de não-atores originários de favelas do Rio de Janeiro, procedimento consagrado pelo neo-realismo. Em relação à ética, a crítica, cujo principal formulador foi um cantor de rap morador de Cidade de Deus, recaiu no fato do filme apresentar uma visão negativa daquele lugar. Curiosamente, o autor da obra literária em que se baseia o filme e co-autor do roteiro foi também morador de lá, tendo sua vivência servido de referência principal para a construção da obra ficcional. O debate sobre a autoria, embora esteja inserido na questão da ética teve dois desdobramentos particulares. Por um lado, surgiu a crítica de pesquisadora carioca sobre a manipulação na obra literária e adaptação cinematográfica de dados de pesquisa antropológica coordenado por ela e que não teria sido devidamente creditado. Situação agravada, segundo a mesma fonte da crítica, pelo fato dos personagens estarem muito próximos de sujeitos reais o que poderia trazer dificuldades para os familiares. Por outro, se teve o questionamento da indicação ao Oscar de melhor diretor apenas de um dos dois diretores. Se tomado como referência os créditos, a condição de co-diretora é ambígua, pois não são dois diretores ou co, mas uma co-diretora e um diretor. Enfim, um debate que atingiu muitos campos, sempre

---

<sup>4</sup> De Fernando Meirelles. Co-direção: Kátia Lund (2002).

<sup>5</sup> Alusão irônica ao manifesto do Cinema Novo Por uma estética da fome.

crivado de paradoxos. O interesse aqui está em salientar como o espaço dos pobres é um fim em si e os demais espaços da metrópole têm aparições dependentes e irrelevantes.

O invasor<sup>6</sup> foi um filme premiado em festivais nacionais e internacionais importantes<sup>7</sup> e parece ter uma carreira mais típica da produção nacional: distribuição restrita, público médio, pequeno período de distribuição, circulação no mercado nacional com difusão posterior em vídeo e cd para o mercado doméstico. No entanto, aborda sem rodeios o choque entre o mundo da periferia e o das elites do ponto de vista do crime. Retira da periferia a centralidade da violência e do crime e o instala no centro do capital que constrói a cidade formal. Porém, faz isto através de um invasor. Um sujeito ligado ao crime e ao espaço dos pobres que é contratado por atores da elite para realizar um assassinato. Ele invade esse mundo e nele se instala, tornando os sujeitos da elite socioeconômica reféns de seu ato criminoso. Interessa no caso a forma como a favela da zona sul de SP é apresentada através da visita, conduzida pelo criminoso, de uma filha da elite e quando um dos personagens se encontra perdido em avenida que é limite de uma favela.

O ódio<sup>8</sup> teve uma carreira internacional importante com premiações e reconhecimento mundial. Lançou o diretor ao estrelato internacional e o principal ator também. Na época de seu lançamento causou polêmica por apresentar o espaço das *cités* e seus jovens como violentos. De certa forma, se pode pensar que sofreu reação semelhante àquela existente em relação ao Cidade de Deus, no que se refere à atribuição à obra de estigmatizar o espaço e seus moradores. Em pb, utiliza uma linguagem moderna, mas não por empregar alta tecnologia, e sim por dar um tratamento seco, direto, às vezes muito próximo ao documental e jornalístico. Aliás, a presença na narrativa da tevê é forte. Ao contrário de *L'esquive*, embora também centrado na *cité*, tem seus conflitos e moradores apresentados em uma típica *ballade*<sup>9</sup> por Paris. Se n'O invasor interessa a apresentação da favela às elites, aqui o foco está na relação dos sujeitos das classes populares no espaço das elites: a cidade de Paris.

---

<sup>6</sup> Beto Brant (2001).

<sup>7</sup> No Festival de Brasília foi premiado como melhor diretor, crítica, aquisição pelo Ministério da Cultura, ator revelação e trilha sonora.

Foi o melhor filme latinoamericano do Sundance Festival e selecionado para o Festival de Berlim.

<sup>8</sup> *La haine*. De Matthieu Kassovitz (1995).

<sup>9</sup> Espécie de passeio à deriva.

*L'esquive*<sup>10</sup> apresenta o cotidiano de um grupo de adolescentes de uma mesma turma de escola no interior de um *cit *, envolvidos em seus dramas pessoais, familiares e na prepara o de uma pea de teatro. A ênfase está na questão da linguagem, pois esses adolescentes das *cites* cada vez mais empregam o *verlam*, manipula o ling stica oriunda do início do século XX que consiste em inverter as sílabas das palavras. Porém, em sua versão contemporânea, os jovens invertem não apenas os substantivos, mas também verbos e preposi es, além de adicionarem palavras de outros idiomas com os quais convivem, em particular o  rabe. Os diálogos entre os jovens são muitas vezes incompreensíveis, todavia o linguajar do drama que montam para apresenta o soa como um francês clássico. O sentido do autor do roteiro e diretor foi o de demonstrar que o francês clássico da pea, em sua época, era um francês popular, não reconhecido pelas elites como parte do idioma francês. Trata-se de pensar as muta es do idioma contemporaneamente como tendo nos jovens das classes populares seus atores, através do emprego de uma linguagem que   vista pela sociedade estabelecida como afirmadora de sua condi o de exclusão, tal como o espaço em que vivem. Mesmo captado com poucos recursos, em câmera digital, tendo como atores jovens adolescentes não-atores, o filme causou pol mica na França em 2004 e, em 2005, foi consagrado com a maior premia o do grande pr mio da indústria cinematográfica francesa: o César<sup>11</sup>.

*Orfeu do Carnaval*<sup>12</sup>   um filme particular, pois apresenta a representa o da favela e Carnaval brasileiro, segundo um diretor francês. Poderia ser um caso t pico de uma visão eurocêntrica, mas não  . Opta por uma narrativa com fortes traços do naturalismo no interior de um ambiente onírico, em que a tragédia grega se desenrola no interior da festa. Foi absolutamente consagrado em sua época<sup>13</sup> e se mant m até hoje como referência cinematográfica da favela brasileira em seus primórdios e de apuro fotográfico do Rio de Janeiro. A rela o espaço da favela e da cidade será o aspecto enfatizado para buscar traçar distin es e permanências ao longo do tempo histórico na representa o do espaço dos pobres e das classes populares na cidade através do cinema.

---

<sup>10</sup> De Abdellatif Kechiche (2004).

<sup>11</sup> Ganhou o César de melhor filme, realizador, roteiro e atriz revela o.

<sup>12</sup> *Orphée Noir*. De Marcel Camus (1959).

<sup>13</sup> Ganhou a Palma de Ouro em Cannes e Oscar de filme estrangeiro.

Para realizar a mesma operação no caso francês se tomará um clássico de Truffaut, *Na idade da inocência*<sup>14</sup>. O filme não teve um grande sucesso em termos de premiação<sup>15</sup>, mas é considerado um clássico por parte da crítica. Apesar da história estar centrada no cotidiano de púberes em uma pequena cidade, um dos conflitos centrais e que só é desvendado ao final remete diretamente para o tema aqui tratado: a representação social no cinema do espaço dos pobres e sua condição. No caso, das chamadas *bidonvilles*.

### **3. Os pobres do Brasil no cinema: Cidade de Deus e O Invasor**

Em artigo já citado<sup>16</sup>, se realizou uma análise do filme *Cidade de Deus* comparando-o à *L'esquive*, em que se ressalta a diferença de abordagem de cada uma das obras tomadas como representativas do grau de segregação espacial que a representação social atribui para esses espaços e salientando a diferença no que se refere ao tratamento dado à violência. No contexto da segregação sócioespacial, se chamava a atenção então para a similaridade, embora as grandes diferenças em termos das sociedades nacionais, e a distinção da função da violência em cada um das representações. Agora, se retoma *Cidade de Deus*, mas com outro intuito. Busca-se compreender a relação classes populares com os demais espaços da metrópole brasileira, carioca nesse caso.

Embora praticamente a totalidade do filme se desenrole no interior de *Cidade de Deus*, apresentada com suas diferentes configurações ao longo do tempo, em particular há o contraste entre o aspecto rural dos anos 60 e a densificação em termos de área e verticalização que marcam a contemporaneidade, há um conjunto de passagens que denotam a mudança de relação com o conjunto da cidade. Colocada na periferia da zona oeste, *Cidade de Deus*, por princípio oferecia grandes dificuldades para que seus moradores tivessem acesso ao conjunto do espaço metropolitano. Em que pese esse aspecto, o filme mostra a apropriação da praia nos anos 70 pelos jovens. A praia, tudo leva a crer seja a Barra da Tijuca, aparece como espaço social de convivência interclasse que permite a transformação do jovem de classe média em traficante e o contato dos jovens da favela (em sentido simbólico, não-jural) com os de classe média criando as condições para que o protagonista, também transformado em narrador, tenha contato com o objeto que o inserirá definitivamente no mundo da cidade das classes abastadas: a máquina fotográfica. Fora a

---

<sup>14</sup> *L'argent de poche*. De Truffaut (1976).

<sup>15</sup> Prêmio secundário no Festival de Berlim.

<sup>16</sup> Cf. MARZULO (2004).

praia e os momentos de assaltos (a um motel, a tentativa não concretizada de assaltar um ônibus e padaria), o espaço das elites só aparece na referência ao trabalho do protagonista: entregando jornal e depois na redação do JB e casa da, aparentemente, editora de fotografia. Essa inserção é claramente particular desse indivíduo, enquanto todos os demais, com exceção daquele que se transforma em bandido para vingar a morte de sua família, antes cobrador (trocador) de ônibus, parecem confinados ao espaço da favela. O que se tem no filme Cidade de Deus e também na obra literária, é a representação do espaço das classes populares como altamente segregado e onde os contatos com as demais classes são esporádicos e, em geral, associados à criminalidade.

N'O Invasor a dinâmica parece se repetir, embora a ação ocorra em SP e em favela que parece bem próxima da zona de circulação das elites. Mesmo que a história tenha o sentido oposto, isto é, o crime e a ação se passam no espaço das classes abastadas, ficando a referência à favela subordinada. Três momentos são chaves e altamente simbólicos da representação social do espaço dos pobres, mesmo quando captados do ponto de vista das elites. O primeiro se dá bem no início do filme quando os dois personagens centrais, representando parte da elite brasileira, aquela ligada ao mercado imobiliário e à construção civil, vão a um bar na favela contratar um matador de aluguel. Nada do espaço aparece, mas o estranhamento está explícito na interpretação. Os personagens não só não estão em seus lugares como têm receio de onde estão. Embora seja dia, a desconfiança e o desconforto são grandes. Poderia se atribuir tais situações ao ato que está sendo realizado, a contratação de um criminoso para cometer o assassinato do terceiro sócio dos dois personagens. Sim, porém um dos personagens é apresentado em seguida como circulando com desenvoltura no submundo freqüentado pela elite e mantendo relações com outros tentáculos do crime, em especial a polícia. Logo, seu desconforto pode ser atribuído exclusivamente ao espaço onde se dá a negociação. Quanto ao outro personagem, mais complexo e acumulando culpa e transtornos com o desenrolar da narrativa, talvez a dimensão espacial não tenha tanta relevância. Todavia, o que fica claro é que estão em um outro lugar, lugar de Outros.

O segundo momento é, quando já tendo invadido o espaço das elites e transformado seus contratantes em espécie de reféns de sua presença, o criminoso leva a filha do assassinado para passear em uma favela, provavelmente da zona sul paulistana. Apesar da intimidade com o lugar e da confiança que passa para a jovem, a área de circulação de carro



pela favela fica restrita a sua área periférica. E sua incursão ao interior da favela para buscar cocaína não é mostrada, ficando a jovem no interior de um boteco. No final da seqüência estão os dois cheirando e olhando a favela de cima de um morro. A favela aparece, mesmo quando a ação é conduzida por criminoso local, apenas em sua fachada, ou vista de dentro do botequim ou de cima. Seus meandros e ruas internas, tão explorados em Cidade de Deus, não têm chance de aparição. Afinal, o eixo da ação está na jovem herdeira da elite, embora conduzida pelo morador. Terceira e derradeira situação: desesperado e perdido o protagonista com crise de consciência perambula pela cidade atrás de seu ex-comparsa e sócio. Desorientado vai parar em avenida limite de uma (ou mais) favela. Após uma batida de carro, em que usa a arma para ameaçar aos jovens tipicamente identificados com o das classes populares, tem que andar a pé. Caminha na avenida tendo como pano de fundo a favela. Ele nitidamente anda no limite de seu mundo, no limite de sua consciência culpada. E o outro lado é a favela. Aquela onde ele foi contratar sua própria ruína e desespero.

Se em Cidade de Deus praticamente não há saída da favela para seus personagens, em O Invasor a favela aparece como limite e espaço do desconhecido que só pode ser vista de longe, enquanto imagem de fundo ou ao fundo para os sujeitos das elites sociais. Jamais como espaço inserido na vida cotidiana da metrópole. Assim, nesses dois filmes, com perspectivas opostas de abordagem da favela, de dentro em Cidade de Deus e de fora em O Invasor, o que se manifesta é uma dinâmica de segregação assustadora, onde quem vive na favela praticamente não tem possibilidade de convívio com o espaço das elites e as elites não tem como penetrar na favela, mesmo quando conduzidas por um de seus moradores.

#### **4. Os jovens da cité em O ódio e L'esquive**

*L'esquive* apresenta um grupo de jovens amigos e colegas de aula que vivem em uma típica cité durante a montagem de um espetáculo de teatro escolar de peça do século XVIII. O jogo de contrastes entre duas épocas aparece desde o início, quando a protagonista veste a roupa de sua personagem e passa a andar no interior do conjunto habitacional com o figurino. O contraste se torna ainda mais acentuado ao ensaiarem em espaços públicos internos à cité o drama de Marivaux, pois além do figurino da atriz há o contraste entre o texto dramaturgico com tons clássicos e o linguajar empregado entre os jovens – o já referenciado *verlam*. A situação de degradação que tende a caracterizar esses espaços não é

ênfâtizada, até porque a opção narrativa do diretor é por planos fechados, construindo um efeito de realidade ainda maior e, também, devido aos limites intrínsecos aos recursos de tecnológicos (captação por câmara digital). Todavia, nas passagens por corredores, as poucas tomadas internas dos apartamentos das famílias e a circulação pelos espaço abertos da *cit *, mostram o espaço como degradado, sem manutenção. A violência, tão característica da representa o social das *cit s* na França, não está em tela, todavia se faz presente ao nível cotidiano pela intensidade verbal como os conflitos entre o grupo de amigos são apresentados e em uma sequência onde a violência policial se faz presente. Embora inseridos na institui o escolar essa, como   t pico da distribui o espacial dos equipamentos públicos na França, está no interior da *cit *. Assim, tal como Cidade de Deus no Brasil, na verdade de forma ainda mais absoluta, em *L'esquive* não se tem em nenhum momento a apresenta o de um espaço externo   *cit *. O espaço dos pobres   representado como absolutamente segregado, embora tratado como lugar onde pode estar sendo re-criado o idioma francês,   luz das novas condi es e constitui o cultural das classes populares francesas, para desespero da elite conservadora.

O  dio (*La haine*) enfatiza o potencial violento atribuído a esses espaços. Nesse sentido, navega em onda semelhante ao de Cidade de Deus. A *cit *   apresentada como pobre, degradada, tendo seus espaços públicos pouco utilizados. Os protagonistas, mais até que em *L'esquive*, são todos de origens externas ao hexágono<sup>17</sup>: negro, judeu e  rabe. Os códigos associados ao espaço da violência estão todos ali. Referências ao roubo e depreda o de veículo, consumo e comércio de drogas, conflitos com a polícia – com tom documental, duranre os créditos iniciais com um *reggae* britânico de trilha sonora, posters de Bob Marley em apartamentos, utiliza o de jogos (*games*), familiaridade com armas de fogo e, aspecto particularmente curioso para quem conhece as favelas cariocas, apropria o dos terraços como espaço de sociabilidade. Após essa passagem pelo interior da *cit *, seus conflitos e formas de sociabilidades, quase como uma descri o documental, os protagonistas vão se *ballader* em Paris, como   comum acontecer<sup>18</sup>. Aqui se tem, um movimento oposto ao encontrado em O Invasor: agora são os sujeitos das classes populares que vão ao espaço das elites. A rela o com o espaço de Paris   nitidamente de conflito. Os protagonistas passam o tempo todo em conflito com o espaço e a situa o de classe que este

---

<sup>17</sup> Forma como se denomina o território da França na Europa, sem os departamentos ultramarinos.

<sup>18</sup> Cf. depoimentos tomados de jovens da *cit * de Clos St.-Lazaire, durante trabalho de campo, in: MARZULO (2005).

representa. Embora *ballader* em Paris seja uma prática comum entre os jovens das *cités*, na realidade um dos poucos momentos em que saem de sua *cité*, a relação é de conflito com o espaço. Enquanto o conflito no interior da *cité* se dá pela afirmação da apropriação de seu lugar, seja com os pares, seja com as instituições totais, em particular com a polícia, o manifesto durante a *ballade* é o conflito de negação, de enfrentamento com o espaço dos Outros. Parecendo uma tentativa de encontrar um lugar no espaço dos Outros. No retorno à *cité*, quase como uma vitória contra o mundo hostil da cidade, a explosão final da violência e o trágico final. Uma expressão é dita pelo personagem negro, aquele que é construído para projetar a empatia do espectador, quase como uma vinheta: « *jusqu'ici tu vas bien. L'important c'est l'atterrisage* ».

### **7. A favela brasileira e a bidonville francesa: Orfeu do Carnaval e Na idade da inocência**

Em Orfeu do Carnaval (*Orphée*) o espaço da favela aparece como em sua formação. Estamos em 1959. Lembra, ainda, muito o espaço rural ligado à economia de subsistência. A negritude e os aspectos culturais afro-brasileiros aparecem com ênfase. Passe-se durante um período de preparação do Carnaval até o desfile da escola de samba do morro. O morro parece ser o Dona Marta, pelo ponto de vista mostrado do mar. A violência ainda não é um aspecto central das relações sociais, mas a criminalidade sim. Esta aparece em especial na negociação com agiotas que financiam a escola. A natureza e a musicalidade são presenças constantes e fazem parte do cotidiano. A paixão sexual também. Embora centrado na favela, o espaço das elites aparece sendo apropriado<sup>19</sup> pelos pobres em conjunto com outras classes e instituições reguladoras (como a polícia e o serviço de saúde). Aliás, essa relação com o espaço, que não é favela, é pressuposto da própria ação, afinal o Carnaval se dá no tecido consolidado da cidade das elites. Além disso, durante o périplo de Orfeu atrás de Eurídice, a circulação pela cidade aparece sem conflitos. Ao contrário dos filmes contemporâneos anteriormente analisados, a passagem da favela para o asfalto, para usar uma imagem que caracterizou a distinção no linguajar das classes populares em épocas passadas, se dá sem traumas nem desconforto. Embora o espaço dos pobres seja a favela esta não está divorciada da cidade, mesmo que, curiosamente, tenha uma configuração mais próxima do rural do que urbano. Mesmo com uma diferença que não existe mais em termos de configuração e tipologia entre a favela e a cidade instituída, as relações sociais

atravessam com mais desenvoltura a ambos os espaços. Inclusive práticas das religiões afro-brasileiras são mostradas em casa na cidade instituída e não na favela. A apropriação e convivência, apesar da diferença de configuração, entre os espaços se dão sem conflitos. Aliás, os conflitos são todos internos as relações intrafavela. Os moradores da favela, e outros trabalhadores aparecem inseridos em relações de trabalho institucionalizadas. A circulação no interior de equipamentos públicos ocorre com normalidade. Os cenários urbanos não aparecem como expressão espacial da segregação, no máximo de uma diferença específica, relativa à moradia e convívio cotidiano. Convívio cotidiano, no entanto, que atravessa os dois espaços, através das sociabilidades, seja pela festa, seja pelo trabalho.

Em *Na idade da inocência (L'argent de poche)*, filme de 76, Truffaut apresenta o cotidiano de um grupo de púberes em sua transição para a adolescência. O núcleo da narrativa é as relações desenvolvidas no interior da escola e sua continuidade no bairro. Não há distinção espacial, nem de classe em termos do uso e apropriação da escola e dos equipamentos do bairro. Todavia, desde o início um dos protagonistas é apresentado como tendo origem social distinta das demais. De resto, todas as crianças e suas famílias moram em lugares semelhantes. Os conflitos com as condições físicas e materiais do referido protagonista, aos poucos vão aumentando. O controle do Estado sobre a população se impõe. Já no final do filme se têm as imagens de onde mora o garoto pobre: em uma típica *bidonville*. Um barraco de madeira, sem infra-estrutura, completamente destoante das edificações onde moram seus colegas. Imagem bastante semelhante, aliás, do barraco de nossas favelas em seus primórdios. No entanto isolado. O desenlace do drama é dramático: mãe e avó são presas por agredirem a criança. Embora já tenhamos aqui uma certa localização da violência associada às classes populares, a segregação espacial não existe. Nem social. O garoto estuda na mesma escola dos moradores dos prédios de edifícios do bairro e se apropria do espaço do bairro com naturalidade. Sua origem de classe e condições de moradia não o segregam do convívio dos demais, nem do espaço.

### **8. Diferenças e semelhanças da representação do espaço na história**

A partir da análise acima, se pode propor que a representação social das cidades fragmentadas pelo recorte de classes social já estão presentes desde pelo menos o final da década de 50, tomado o caso do Brasil e em Paris pelo menos desde os anos 70. Importante

notar que, embora as diferenças de renda e distribuição nas respectivas sociedades nacionais – brasileira e francesa, a ocupação mostrada na obra de Truffaut dos anos 70 caracterizando a condição dos mais pobres das classes populares na França é similar à encontrada em Camus ao apresentar a favela brasileira do final dos anos 50. A grande diferença nessa representação é que no caso brasileiro já se tem uma ocupação coletiva, embora rarefeita, se comparada à própria evolução da favela, enquanto no caso francês se tem uma unidade de habitação apenas. Todavia as condições das habitações são as mesmas.

Em termos históricos, tanto para o caso da França como do Brasil, o que se nota é uma dinâmica de segregação do espaço dos pobres e de seus próprios sujeitos absoluta. Isto é, apesar de existir uma distinção entre as condições de moradias e de sua própria localização, no que se refere à expressão fílmica, na segunda metade do século XX, entre o espaço das classes populares e das classes médias e elites socioeconômicas, a circulação entre esses espaços era apresentada como parte da própria condição dos pobres. Falando em termos sociológicos, o que se encontra nessas representações das classes populares no passado, são sujeitos que tinham relações cotidianas com as outras classes e seus espaços, embora a distinção de seus locais de moradias em relação às demais classes, isto é a situação de classe era distinta, pois havia uma proximidade espacial e vivencial entre as classes. O espaço da cidade era de todos e o encontro entre as classes fazia parte das sociabilidades, seja na escola e bairro no caso de Na idade da inocência para a França, seja no Carnaval e cultos afro-brasileiros no caso de Orfeu.

Se pensarmos tal situação em relação à Cidade de Deus e O Invasor, em termos da representação das relações entre classe-espaço no cinema brasileiro contemporâneo, ou de O Ódio e *L'esquive*, para a condição francesa o que se tem é um afastamento brutal, absoluto, cuja única proximidade se dá através da violência. Tanto quando se toma a representação social da penetração de uma classe no espaço da outra, como em O Ódio e O Invasor, ou ao se abordar as expressões fílmicas que mostram a favela e a *cit * e seus sujeitos como enclausurados em seus lugares de moradia. O processo de segregação sócioespacial característico da modernidade tardia aparece de forma radicalizada e contundente na representação social desenvolvida pela poderosa, em termos econômicos, ideológicos e tecnológicos indústria cinematográfica mundial.

## **9. Adeus aos localismos: as idéias nunca estiveram fora do lugar**

Retomando uma clássica polêmica no interior da sociologia brasileira, o que se constata a partir da análise comparativa entre a representação social em filmes brasileiros e franceses dos anos 90 em diante, é que embora as realidades nacionais sejam bastante distintas, as dinâmicas de segregação sócioespacial parecem se afirmar como paradigmas para a representação do espaço dos pobres. Mais do que isto. Mesmo em outros períodos históricos, marcados pela abundância e desenvolvimento do Estado de Bem Estar francês, dos anos 70 e pela tentativa de modernização do Estado brasileiro no fim dos anos 50, se encontra similaridades na representação das relações entre as diferentes classes e seus espaços e as mesmas diferenças se comparados às representações tratadas nos filmes contemporâneos.

Antes de um efeito ideológico ou expressão de dominação cultural, talvez se tenha aqui a comprovação do alto grau de internacionalização do efeito dos processos gerais que norteiam as relações sociais no interior do sistema capitalista.

Na expressão fílmica contemporânea, então, talvez se encontre os indícios para a busca além dos fatores históricos e locais de explicação de determinadas situações e posição de classe, definidas espacialmente. As determinações históricas e culturais parecem dar conta das particularidades das dinâmicas, mas não de seu sentido. O sentido, assim, parece subordinado a uma ordem sistêmica, dependente das relações sociais que o sistema capitalista engendra de forma generalizada.

Infelizmente, o presente ensaio de análise aponta para uma tendência de equalização das condições de produção de segregação sócioespacial das classes populares e de sua representação social pela indústria audiovisual, em particular a cinematográfica, independente das peculiaridades históricas e matrizes culturais. A descrição do espaço dos pobres e de sua relação com o espaço das elites tende a ser o mesmo, em que pese às diferenças das sociedades nacionais francesa e brasileira.

### **Referências**

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*, vol. I - artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.  
CHAMPAGNE, P. La construction médiatique des « malaises sociaux », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 90 : 64 – 75, décembre, 1991.

MARZULO, Eber. *Os pobres da favela e cité no cinema: Cidade de Deus e L'Esquive*, in: Anais 2004, XVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, NP 12, Comunicação para a cidadania, cd, setembro, 2004.

\_\_\_\_\_. *O espaço dos pobres. Identidade social e territorialidade na modernidade tardia*. Tese de doutoramento, Rio de Janeiro, IPPUR/UFRJ, 2005.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.