



Open Access Repository

[www.ssoar.info](http://www.ssoar.info)

## Do jornal para as telas: do discurso jornalístico à narrativa de memória sobre a guerra da Cidade de Deus

Amoroso, Mauro; Romano, Gustavo

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Amoroso, M., & Romano, G. (2020). Do jornal para as telas: do discurso jornalístico à narrativa de memória sobre a guerra da Cidade de Deus. *Revista Maracanan*, 24, 475-500. <https://doi.org/10.12957/revmar.2020.47749>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

### Do jornal para as telas: do discurso jornalístico à narrativa de memória sobre a guerra da Cidade de Deus

*From the newspaper to the films: from the journalistic discourse to the memory narrative about the war of Cidade de Deus*

**Mauro Amoroso\***

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Brasil

**Gustavo Romano\*\***

Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Brasil

**Recebido em:** 12 jan. 2020.

**Aprovado em:** 18 maio 2020.



---

\* Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando no curso de graduação em Pedagogia, no Programa de Pós-graduação em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas e no Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades. Doutor em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas; Mestre e graduado em História pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é bolsista do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ. (amoroso.mauro@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1327-8864>

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7353693838913079>

\*\* Mestre em Educação, Comunicação e Cultura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; graduado em História pela Universidade Veiga de Almeida. (gustavomromano@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8033-8997>

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1549399969988131>

## Resumo

A Cidade de Deus é um conjunto habitacional construído no início dos anos 1960 para abrigar moradores de favelas removidas, principalmente, da zona sul carioca. Desde então, se tornou uma das favelas mais famosas da cidade, tendo sido palco entre um confronto armado entre traficantes locais na virada dos anos 1970 para 1980. Esse episódio foi de ampla repercussão na imprensa da época, tendo se tornado o tema de um filme de 2002 com ampla repercussão internacional. Assim, o objetivo deste trabalho é comparar a cobertura jornalística com a narrativa do filme, entendendo como o segundo pode ser considerado um discurso de memória, a partir das diferenças das representações presentes em cada caso.

**Palavras-chave:** Cidade de Deus. Favelas. Tráfico de Drogas. Violência Urbana. Rio de Janeiro.

## Abstract

Cidade de Deus is a housing complex built in the early 1960s to house residents of slums removed, mainly from Rio de Janeiro south zone. Since then, it has become one of the most famous city slums, having been the scene of an armed confrontation between local drug dealers at the turn of the 1970s to the 1980s. This episode had wide repercussions in the press of the time, having become the subject of a 2002 film with wide international repercussions. Thus, the objective of this work is to compare the journalistic coverage with the narrative of the film, understanding how the second can be considered a memory speech, from the differences of the representations present in each case.

**Keywords:** Cidade de Deus. Slums. Drug Trade. Urban Violence. Rio de Janeiro.

O objetivo do presente artigo é analisar os discursos sobre o conflito entre grupos armados ocorrido em Cidade de Deus (CDD), entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, na cobertura do *Jornal do Brasil* (JB) e no filme homônimo de 2002 dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund. Os dois casos tratam da disputa entre traficantes na CDD. A cobertura jornalística retrata o acontecimento durante seu tempo de ocorrência, enquanto o filme narra a história quase 30 anos depois. Com isso, podemos notar as diferenças de representações contidas nas duas narrativas no que diz respeito a significações sobre o espaço da favela, a partir da realidade da CDD, bem como a configuração do tráfico de drogas no Rio de Janeiro.<sup>1</sup>

Nas duas fontes, notamos diferenças sobre como a figura do traficante é construída, o que nos leva a interpretar o discurso audiovisual sobre o ocorrido como uma construção de memória que tece representações mais condizentes sobre como a venda ilegal de entorpecentes e a disputa entre grupos armados diz mais respeito a um quadro presente nos anos 1990 e 2000 do que da época do acontecimento. Tal característica reforça, justamente, o filme como um discurso de memória, o que não foi o objetivo de seus diretores, uma vez que os mesmos veem sua obra como uma tentativa de explicar o complexo processo de relações e consequências do formato de venda de drogas na cidade, e como o mesmo entrelaça as esferas legal, informal e ilegal.

Algumas escolhas foram feitas para a construção da análise. A primeira, a utilização do JB como fonte, se deve à importância do periódico na história do jornalismo brasileiro, bem como seu impacto na sociedade. Fundado em 1891, o *Jornal do Brasil* foi um dos mais renomados periódicos brasileiros, estando à frente, inclusive, de movimentos que determinaram a própria trajetória editorial no Brasil, a exemplo de sua reforma feita nos anos 1950 que modificou a relação entre as fotografias e as reportagens e que foram igualmente utilizadas por outros órgãos da imprensa escrita.<sup>2</sup> As reportagens sobre o conflito da Cidade de Deus usaram livremente o termo guerra, porém, em um sentido diferente do que será adotado pela próxima imprensa na década seguinte. No entanto, optamos por utilizar a mesma expressão, sem as devidas aspas, sendo feitas ao longo do texto, curtas considerações sobre o uso dessa terminologia e como a mesma é utilizada para restringir direitos de moradores de favelas e justificar intervenções armadas com consequências generalizadas para seus moradores.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O filme foi baseado em livro homônimo do escritor Paulo Lins, cuja primeira edição data de 1997. A relação do livro com o filme por si só já demandaria um trabalho à parte. Contudo, o presente artigo privilegiará a relação com o filme, tendo em vista o grande alcance de público que o mesmo obteve, chegando a impulsionar a própria vendagem da obra escrita.

<sup>2</sup> Cf.: ABREU, Alzira; et al. (orgs.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2008.

<sup>3</sup> Cf.: LEITE, Marcia. *Para além da metáfora da guerra: percepções sobre cidadania, violência e paz no Grajaú, um bairro carioca*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Ainda com relação ao *Jornal do Brasil*, é preciso deixar claro que seu discurso não será interpretado neste trabalho como uma reprodução completamente verídica do acontecido. A escrita jornalística deve ser considerada como uma narrativa construída a partir de um processo que envolve diferentes agentes, a exemplo do repórter, do editor e de muitos outros. Seu produto final é resultado de um processo que envolve a disputa de sujeitos que ocupam diferentes posições hierárquicas dentro do veículo de imprensa. Os repórteres que vão a campo podem utilizar certas estratégias, como a omissão de informações, a fim de garantir que o texto editado reflita minimamente seu ponto de vista.

Apesar desse quadro, a visão final sempre é a do editor que, por sua vez, deve se encaixar aos ideais expressos pelos donos do periódico, o que demonstra o quão complexo é o processo de construção da matéria jornalística.<sup>4</sup> Desse modo, reforçamos que o moto como o *Jornal do Brasil* narra o episódio não será tomado como pressuposto de uma réplica exata do real, mas de um discurso que remete a representações do mesmo, construído a partir de um processo que envolveu diferentes agentes e interesses. No entanto, é um produto narrativo contemporâneo ao acontecimento. Ou seja, possuidor de indícios da conjuntura temporal que permeou todo o ocorrido, diferente da segunda fonte desta análise.

A outra escolha é a do próprio filme em questão. O mesmo possuiu amplo alcance internacional, impulsionando a carreira de alguns de seus atores e difundindo uma imagem específica sobre a relação entre a cidade, suas favelas e a problemática da violência oriunda do tráfico de drogas. O filme apresenta escolhas que alteram fatos e personagens, além de construir uma linha narrativa sobre o passado que não necessariamente se interliga com o acontecimento no qual se baseou. Tal fato é compreensível, tendo em vista em se tratar de uma obra de ficção. Porém, essa característica abre brecha para a interpretação dessa obra como um discurso de memória e entender como um modelo específico de atuação do tráfico de drogas é utilizado para entender outros arranjos e acontecimentos passados.

## A Cidade de Deus

O Rio de Janeiro é composto por diversas favelas. Dentre essas, uma das mais famosas é a Cidade de Deus. Seja o filme homônimo ou não um dos grandes responsáveis por tal reconhecimento, isso é um fato, mesmo que essa fama seja na maioria das vezes bastante negativa para o bairro e para os moradores, pois estigmatiza a Cidade de Deus e seus habitantes como violentos e de certa forma coniventes com essa violência ou até mesmo com certa responsabilidade pela mesma.

---

<sup>4</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre as características e peculiaridades do processo de construção do discurso jornalístico, cf.: FAUSTO NETO, A.; CASTRO, P. C.; LUCAS, R. Mídia-tribunal. A construção discursiva da violência: o caso do Rio de Janeiro. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1994; BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997; SOUSA, Jorge Pedro. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Argos, 2002.

A história da Cidade de Deus tem início na década de 1960, momento em que a política de erradicação de favelas se fazia presente basicamente em qualquer plano de governo. A Cidade de Deus é um bairro desmembrado de Jacarepaguá, localizado na Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro, oriundo de um conjunto habitacional construído em 1960, para abrigar os moradores de áreas faveladas removidas, principalmente, embora não somente, da Zona Sul carioca. Segundo dados do Censo Demográfico do IBGE a população dessa localidade já ultrapassou 37 mil habitantes, porém os indicadores sociais ainda reproduzem, no plano horizontal, as adversidades que caracterizam os morros cariocas.<sup>5</sup>

Apesar de ter inicialmente surgido como um conjunto habitacional, essa localidade também pode ser considerada como uma favela. Segundo Burgos, “de uma perspectiva sociológica, a categoria “favela” não traduz apenas uma determinada forma de aglomerado habitacional, mais que isso, exprime uma configuração ecológica particular, definida segundo um padrão específico de relacionamento com a cidade”.<sup>6</sup> No caso, uma das principais chaves para a compreensão desse “relacionamento com a cidade”, é a já abordada categoria do estigma, sendo o estigma de “favelado” e seu peso negativo um dos fatores para se entender as favelas como construção histórica.<sup>7</sup>

A fama da Cidade de Deus, infelizmente, assim como de diversas outras favelas da cidade, vem por causa da violência urbana em sua grande maioria, onde o tráfico varejista de drogas é apontado, por diversos setores da sociedade a exemplo da grande imprensa, como o “inimigo público número um” do Estado. Nesse quadro, as favelas são apontadas como culpadas pela desordem e violência do nosso cotidiano. Historicamente, há muito as favelas já carregam esse estigma negativo de macularem a cidade com insegurança social por diferentes matizes.<sup>8</sup>

A partir da década de 1960, o então governador Carlos Lacerda inicia seu plano de erradicação das favelas, onde os habitantes eram transferidos para locais em demasia distantes, ignorando proximidade ao trabalho, parentesco e rivalidade entre distintas localidades. Medida que será continuada em caráter federal no governo militar. Foram eliminadas aproximadamente 27 favelas, onde mais de 40 mil pessoas foram removidas, nos anos iniciais da década de 1960.<sup>9</sup>

A Cidade de Deus surge nesse contexto. Após um incêndio de causas desconhecidas na Praia do Pinto, a maioria dos habitantes é enviada para Cidade de Deus.<sup>10</sup> Conjunto

---

<sup>5</sup> Informação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopseporsetores/>. Acesso em: 29 maio 2020.

<sup>6</sup> BURGOS, Marcelo Baumann. Cidade, territórios e cidadania. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 48, n. 1, 2005, p. 190.

<sup>7</sup> BRUM, Mario. *Cidade Alta: História, memória e estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012, p. 40.

<sup>8</sup> Cf.: VALLADARES, Lícia. *A invenção das favelas: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2005.

<sup>9</sup> AMOROSO, Mauro. *Caminhos do lembrar: a construção e os usos políticos da memória no morro do Borel*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015, p. 200.

<sup>10</sup> Surgiu em 1940 e chegou a ser uma das maiores favelas do Rio de Janeiro. Passou por vários incêndios de proporções variadas, um deles resultando na remoção de moradores para a CDD. O derradeiro incêndio que resultou em seu fim ocorreu em 1969.

habitacional ainda em obras, sem saneamento, sem infraestrutura, sem água, sem luz, sem quase nada. Pessoas chegando sem nada, transportadas por caminhões de lixo, pessoas que perderam tudo que tinham sendo realocadas em um local longe “de tudo”.

## Do jornal

As reportagens analisadas do *Jornal do Brasil* se concentram em relatar esse conflito na Cidade de Deus entre essas quadrilhas como uma guerra, e de certa forma, isentam a força estadual, representada pela polícia militar, e qualquer outro fator, como o mercado internacional da droga ou a repressão do governo militar. Tentam a todo momento isolar a CDD do resto da cidade. O Estado sempre teve participação intervencionista nas favelas, seja com medidas higienistas no início do século passado, sejam com demolições e despejos, operações policiais e até com obras de infraestrutura, essa última mais recente. A tentativa de “urbanizar” as favelas tem início nos anos 1980 e é intensificado na década de 1990. Mas isso não faz necessariamente com que as favelas sejam vistas como parte da cidade. A forma que é feita na favela é sempre inferior.<sup>11</sup> Neste sentido, estas modalidades de identificação terminam por reforçar os dispositivos segregatícios que produzem e reproduzem as favelas como o outro da cidade, principalmente através da chamada metáfora da guerra.<sup>12</sup>

O contexto político e histórico desse período faz com que certas reportagens sejam de valorização da ordem e de marginalização da área estudada. O governo militar, a partir dos anos finais da década de 1960 e iniciais da década de 1970, foi em demasia repressivo, principalmente após o ano de 1968 com a implementação do AI-5. Essa repressão era aplicada, principalmente, pelas forças policiais. Nesse contexto que devemos compreender o quadro de parcialidade discursiva, comum ao campo jornalístico, presente nas reportagens do *JB*.<sup>13</sup> No contexto repressivo da ditadura militar, é possível construir interpretações sobre a valorização da ordem. Como exemplo, podemos relacionar reportagens nas quais o líder de umas das quadrilhas é entrevistado em uma linha discursiva na qual notamos o esforço de “se dar voz ao outro lado da história” ao mesmo tempo que se justifica as ações truculentas da polícia.

Grande parte das reportagens pesquisadas do *Jornal do Brasil*, na década de 1970, sobre a violência na Cidade de Deus, são do falecido jornalista Bartolomeu Brito, conhecido internamente nas redações como Bartô.<sup>14</sup> Ficou marcado como um dos pioneiros em reportagens policiais e investigativas iniciadas por ele, na década de 1960, enquanto repórter

<sup>11</sup> BURGOS, Marcelo Baumann. Dos Parques Proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 1998; PANDOLFI, Dulce; GRYNSZPAN, Mário. Poder público e favelas: uma relação delicada. In: LIPPI, Lucia (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2002.

<sup>12</sup> LEITE, Marcia. *Para além da metáfora... Op. cit.*

<sup>13</sup> Sobre “campos de atuação”, cf.: BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão... Op. cit.*

<sup>14</sup> ANTUNES, Thiago. Morre o jornalista Bartolomeu Brito, precursor da reportagem policial. Publicado em: 07 jul. 2015. Disponível em: [https://odia.ig.com.br/\\_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2015-07-07/morre-o-jornalista-bartolomeu-brito-precursor-da-reportagem-policial.html](https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2015-07-07/morre-o-jornalista-bartolomeu-brito-precursor-da-reportagem-policial.html). Acessado em: 01 mar. 2019.

do *Jornal do Brasil*. Sua trajetória jornalística vai até o ano de 2009, quando foi afastado das redações por conta de problemas de saúde. Uma de suas reportagens mais importantes é sobre o episódio “chave” deste artigo, a guerra da Cidade de Deus. Ele também aborda temas como a questão de leis de repressão para consumo e venda, do que na época eram denominados como “tóxicos”, que hoje são denominadas pela grande mídia e imprensa de entorpecentes ou simplesmente drogas.

Bartolomeu Brito usava de tons sensacionalistas para mostrar a guerra existente na Cidade de Deus, nessa reportagem o título afirma “Cidade de Deus é comunidade onde só o crime se organizou”,<sup>15</sup> onde aborda questão de crianças influenciadas pela violência, professores que também sofrem com a guerra e na mesma reportagem a foto de quatro bandidos mortos durante o conflito, entre eles o Manoel Galinha. Ele utiliza uma página inteira para falar sobre o conflito na CDD e aborda diversas questões, que segundo ele são geradas pelo conflito, nesse ponto observamos o já citado por Bourdieu, sobre a questão da demanda.<sup>16</sup> Essas reportagens abordam como problema a venda de tóxicos, termo que não é mais usado nos dias de hoje. Trato aqui como um dos objetivos dessa pesquisa a relação de crime com a venda varejista de drogas.

A reportagem analisada exemplifica esse processo. Com seu já citado título, quer fazer parecer que não existe nada que funcione naquela área a não ser a criminalidade. Mas o que seria organização? Se o crime fosse de fato organizado talvez não tivesse acontecido a guerra. Entretanto nesse período das reportagens, as áreas que hoje são dominadas pelas chamadas facções criminosas, eram ocupadas por no máximo, quadrilhas, ou bandos que ainda não tinham um caráter unificado e buscavam um domínio de uma área específica dentro da CDD.

A questão de domínio está ligada às relações de poder. Sob esta perspectiva, o poder tem uma dimensão, eminentemente, coercitiva, sendo a violência física um instrumento comum, e o Estado detentor exclusivo de tal prerrogativa sob o viés institucional.<sup>17</sup> Dessa mesma perspectiva, pode-se usar o poder simbólico de Bourdieu para tentarmos entender o poder exercido por essas quadrilhas – hoje facções – nos locais em que exercem tais atividades:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

<sup>16</sup> BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão... Op. cit.*

<sup>17</sup> ROSA, Tiago Barros. O poder em Bourdieu e Foucault: considerações sobre o poder simbólico e o poder disciplinar. *Revista Sem Aspas*, Araraquara (SP), v. 6, n. 1, jan.-jun. 2017.

<sup>18</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2011, p. 14.



Portando o poder simbólico simboliza a atuação sob uso da força desses bandos armados mediante a localidade e território geográfico da Cidade de Deus. Na tentativa de demonstrarem mais força e poder naquela região e certo controle territorial.<sup>19</sup>

Figura 1



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

Nesse momento as reportagens usam o termo quadrilhas, que são caracterizados pelo domínio de um território específico, nesse contexto da “guerra”. A denominação facção ainda não é vista, pois abrange uma superioridade e organização maior, não apenas na questão territorial. Essa denominação de quadrilhas está ligada mais a questão de gangues locais.

Entretanto em setembro de 1979 a guerra já havia deixado um rastro de 33 mortos onde na reportagem são listados todos eles com as datas, as condições de como foram encontrados os corpos e a qual quadrilha pertenciam. Nesta data já havia se passado um ano desde o início da guerra. Que segundo o jornal teria começado em 9 de outubro de 1978.

Nota-se a ligação da expansão da violência urbana com a economia internacional da droga. Principalmente a cocaína que entra no mercado na década de 1970, período esse que o jogo do bicho passava a ter um domínio de considerável consistência na questão da contravenção e na venda de drogas. Nesse mesmo período o binômio “maconha e 38” é

<sup>19</sup> ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

substituído por “cocaína e fuzil”. O tráfico difere em seus campos de atuação e isso tende-se a territorializar e se localizar em locais pobres, é ostensivo e quando não se territorializa – na pista ou asfalto – tende a ser clandestino. Isso se reflete na história da segregação espacial, que favoreceu o tráfico internacional e a territorialização das favelas.<sup>20</sup>

Essas mudanças no poder econômico dessas quadrilhas implicaram diretamente na atuação da polícia, principalmente da Polícia Militar. Houve aumento no número de operações de repressão que passaram a interferir grupos sociais e também aos moradores locais.<sup>21</sup>

Com o crescimento do mercado ilegal da droga, o fortalecimento das quadrilhas na questão bélica e os intensos conflitos armados entre polícia e bandidos o tráfico de drogas passa a ser o “inimigo número um”. Essa ideia perdura até os dias de hoje. Associa-se o tráfico de entorpecentes a assassinatos e outros diversos crimes. Essa ideia de “inimigo número um” é resultado da política criminal de drogas, que em termos de repressão e criminalização espacial somente se compara à escravidão.<sup>22</sup>

Samuel Wainer Filho foi outro jornalista importante nessa análise.<sup>23</sup> Escreveu artigo de página inteira sobre Ailton Batata, onde entrevista o bandido que não se assume bandido, e sim um defensor da localidade que habita, mais uma vez o conceito de quadrilha por questão territorial. Reportagem essa descrita de maneira curiosa, pois o bandido ainda faz questão de posar para foto.

---

<sup>20</sup> MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. Violência urbana, segurança pública e favelas – o caso do rio de Janeiro atual. *Caderno CRH*, Salvador, v. 23, n. 59, 2010.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>22</sup> MALAGUTI, Vera. *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003, p. 83.

<sup>23</sup> Jovem jornalista, filho do fundador do *Última Hora*, falecido em um acidente automobilístico em 1984, no retorno de uma cobertura da queda de um avião que provocou a morte de 14 jornalistas.

Figura 2



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1979.

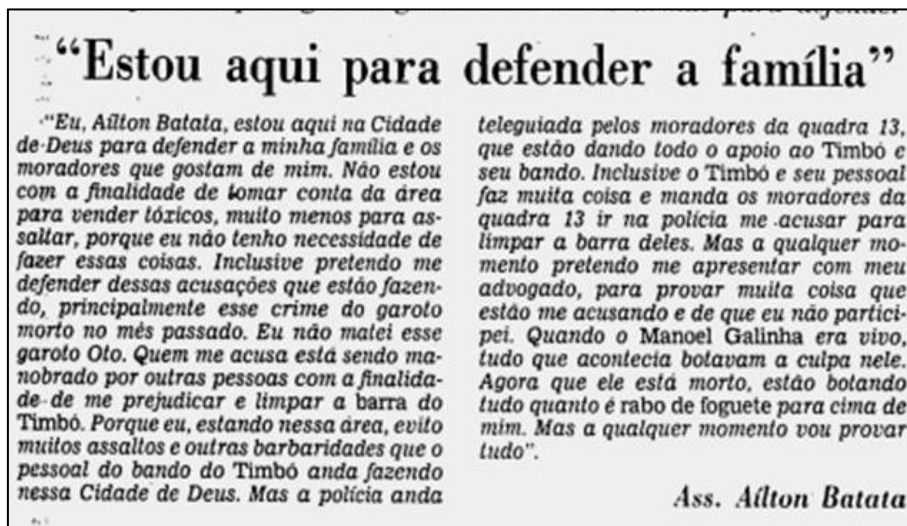
Segundo a reportagem, na visão de Ailton não existiam quadrilhas, mas sim um conflito por defesa do lugar. De fato, os membros dessas quadrilhas não se denominavam membros das hoje “famosas” facções criminosas. Ailton ainda afirma não ter a intenção de controlar nenhuma área para venda de tóxico, e diz estar em confronto pela defesa de familiares e de pessoas que “gostam” dele. Isso mostra que por mais que existisse uma territorialização, era uma territorialização que se limitava à própria localidade e não subordinada a lideranças de fora ou de outra localidade.

Portanto quando se fala em “família e amigos” se refere à convivência, algo que não foi respeitado durante a transferência de pessoas de diversas localidades diferentes para a Cidade de Deus, sejam elas rivais ou não. Essa questão nos mostra outro ponto, pois como observamos nas análises da guerra e como veremos mais a frente nas declarações de Ailton, os moradores conviviam diretamente com esse conflito e em muitos casos não tinham escolha e precisavam “escolher” um lado, geralmente o lado do bando que domina a área próxima à sua moradia.

Outro ponto é a questão não apenas da convivência, mas sim do conhecimento, onde numa localidade dominada por grupos armados, basicamente “todo mundo” há de conhecer algum membro dessas organizações e/ou grupos. Sejam eles parentes, conhecidos, amigos de infância, colegas de futebol e afins.<sup>24</sup> Logo não se pode fugir ou se esconder dessa convivência, que de certo modo é forçada.

<sup>24</sup> FRIDMAN, Luis Carlos. Morte e vida favelada. In: MACHADO DA SILVA, Luis Antônio (org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Figura 3



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1979.

Nessa passagem, é interessante notar como Batata constrói uma imagem de si como quem quer “defender minha família e os moradores que gostam de mim. Não estou com a finalidade de tomar conta da área para vender tóxicos, muito menos para assaltar, porque não tenho necessidade de fazer essas coisas”. Ou seja, trata-se do que seria uma visão de um vendedor de drogas com amplos laços locais que buscaria, ou pelo menos faria um discurso assim, ser um protetor local. Essa imagem é característica das primeiras gerações que começaram a vender drogas nas favelas a partir do final dos anos 1970.<sup>25</sup> Porém, tal imagem deve sofrer algum grau de relativização, tendo em visto ser possível encontrar certas arbitrariedades cometidas por traficantes dessa geração contra moradores de favelas onde atuavam.<sup>26</sup>

A atuação e presença do Estado não são homogêneas, fazendo com que ocorra certa desconcentração da violência que acaba se “espalhando” por várias áreas do tecido urbano, processo esse que ele tenta explicar através do que ele chama de “sociabilidade violenta”. Entretanto o autor afirma que os bandos armados de traficantes, ou milícias também armadas, não substituem o Estado nessas localidades, embora essa atuação estatal seja deveras diferenciada do restante da cidade.<sup>27</sup> Dessa mesma forma, nota-se um discurso que supõe que haja alguma convivência dos moradores para com os criminosos, porém, na grande maioria dos casos como salienta o autor, as atividades criminosas são criticadas, assim como o

<sup>25</sup> ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta... Op. cit.*; LIMA, Roberto Kant de; MISSE, Michel; MIRANDA, Ana Paula Mendes de. *Violência, criminalidade, segurança pública e justiça criminal no Brasil: uma bibliografia. BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 50, jan.-jun. 2000.

<sup>26</sup> AMOROSO, Mauro. *Caminhos do lembrar... Op. cit.*

<sup>27</sup> MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. *Sociabilidade Violenta: Por Uma Interpretação da Criminalidade Contemporânea no Brasil Urbano*. In: RIBEIRO, Luiz Cesar Queiroz (org.). *Metrópoles: entre a coesão e a fragmentação, a cooperação e o conflito*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2004.

envolvimento de amigos e parentes com esse tipo de atividade. Porém não podem evitar certa convivência que não é desejada e sim forçada, por diversos fatores.

Fecho esta parte entendendo que o jornal, nesse caso o *Jornal do Brasil* do final dos anos 1970, tem uma visão conservadora e que trata a venda varejista de drogas, ou tóxicos, como citado por eles, como um grande problema para o Rio de Janeiro. No entanto, o discurso desse órgão de imprensa mostra algumas características na sua visão sobre o confronto na Cidade de Deus: as disputas armadas são caracterizadas a partir de conflitos individualizados, e não pela lógica da guerra por pontos de venda de drogas como um negócio extremamente lucrativo, quadro que só seria visto nas décadas seguintes. Também se nota a construção de uma imagem paternalista sobre os agentes envolvidos na contenda, uma vez que os mesmos se veem como “protetores locais”. Cabe salientar que essa visão individualizada das disputas na CDD que não são percebidas como um confronto mais abrangente entre grupos mais organizados, capazes de cruzar as fronteiras da própria favela, é condizente com a própria visão da PMERJ, que ainda não apresenta grandes preocupações com o tráfico de drogas no final dos anos 1970.<sup>28</sup>

## Às telas

Agora, relacionaremos o longa-metragem brasileiro *Cidade de Deus* (2002) com as reportagens analisadas anteriormente, pois se trata basicamente do mesmo episódio. O filme, apesar de ser uma obra de ficção, retrata bastante a questão da violência, da possível origem do controle por parte dessas quadrilhas e por abordar um episódio específico, analisado anteriormente através da cobertura do *JB*.

A relação do filme *Cidade de Deus* com a cidade do Rio de Janeiro é muito forte. Tanto em sentidos negativos quanto em positivos. Poderia enumerar infinitos pontos de ambos os lados, mas focaremos no mais óbvio que é negativo. O uso da violência como um rótulo da Cidade de Deus, em diversos momentos o filme nos faz entender que por lá só existe a violência, seja ela legitimada pelo Estado ou não, e esse é um dos principais dogmas a ser combatido em respeito as favelas e áreas pobres, não apenas do Rio de Janeiro, mas de todo o Brasil. De positivo ficamos mais com o reconhecimento do cinema nacional do que qualquer outra coisa. O que determina essa relação da cidade do Rio com o longa não tem a ver com o ideal turístico que conhecemos e sim a visão do cineasta.

Dessa forma, o espaço urbano, não pode ser visto pelo cinema, como vê passante ou o andarilho (e menos ainda o arquiteto). A cidade do cineasta tem mais chance de existir no filme do que em outros lugares.<sup>29</sup> A cidade, o Rio de Janeiro de Fernando Meirelles e Kátia

---

<sup>28</sup> AMOROSO, Mauro. A tropa e a cidade: a Polícia Militar do Rio de Janeiro durante a abertura e seus impactos negativos futuros para a consolidação de um universo de direitos para as favelas. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 27, 2019.

<sup>29</sup> COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, ano 3, n. 4, 1997.

Lund é único e explora um ponto de vista diferente da cidade que nós conhecemos. Consegue nos mostrar, apenas com cenas filmadas no que seria a representação de uma favela passar a sensação de que é mesmo a cidade do Rio de Janeiro, independentemente dos problemas e abordagens, nas quais falaremos mais a frente, o longa consegue nos situar demasiadamente bem.

Antes de falar do filme, preciso contextualizar o Rio de Janeiro dos anos finais da década de 1990, período entre a publicação do livro e a gravação do filme.<sup>30</sup> Período de transição do governo de Marcello Alencar para Anthony Garotinho. Nesse período, é lançado também o documentário *Notícias de uma guerra particular*, dirigido por Katia Lund e João Moreira Salles, um marco para a história dos documentários e da questão de violência urbana carioca. Continuando nessa questão cultural, onde a violência era tema recorrente, é nesse mesmo período que o livro de Paulo Lins é adaptado para o cinema e vira sucesso mundial, o filme é lançado nesse contexto de “percepção” da violência urbana na cidade.

Desde os arrastões de 1992 nas praias de Ipanema, uma narrativa conservadora, por parte da população, amarrava de forma naturalizada tráfico de drogas-funk-jovens-negros-favelas. O crescimento vertiginoso das mortes e da corrupção proporcionado pelo embate permanente entre traficantes e agentes da lei alimentava uma imprensa que ecoando a opinião pública e seus leitores, exigia ordem e monopólio da violência (leia-se extermínio) por parte das forças de segurança do Estado.<sup>31</sup>

Em meio a diversas polêmicas, o filme *Cidade de Deus*, juntamente com o filme *Carandiru* (2003) foram marcos para o cinema nacional em diversas questões, entre elas está a popularidade nacional e principalmente internacional do filme.<sup>32</sup> O longa concorreu a diversos prêmios, entre eles o Oscar em 4 categorias. Isso, de fato, levou a Cidade de Deus e a demonstração da violência abordada no filme e vivida no Rio de Janeiro, para o Brasil e para o mundo todo.<sup>33</sup>

Durante aproximadamente 130 minutos o filme não segue uma cronologia exata, se direcionando para momentos específicos necessários para ir contando a história. Mostrando as décadas de 1960, 1970 e início da década de 1980. Em diversos momentos ele volta para contar a origem de um local, de um personagem ou de uma atividade dentro da Cidade de Deus.

<sup>30</sup> O Livro foi lançado em 1997 e o filme em 2002.

<sup>31</sup> COELHO, Frederico. *Lado B, lado A*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2014, p. 17.

<sup>32</sup> As principais polêmicas se embasaram nos fatos de mudarem o nome de alguns personagens vitais para a história da CDD e por não ter sido filmado na própria Cidade de Deus, mas em outra localidade do Rio de Janeiro, na Cidade Alta, outro conjunto feito para abrigar pessoas oriundas de outras favelas, localizado na zona norte da cidade. O livro *Cidade Alta* conta a história através de memórias e vivências do local. BRUM, Mario. *Cidade Alta... Op. cit.*

*Carandiru* foi baseado no *best-seller* do médico Dráuzio Varella, *Estação Carandiru* adaptado pelo diretor Hector Babenco, cineasta argentino radicado no Brasil. O filme conta o dia a dia no presídio-título, os motivos que levaram alguns detentos a serem presos e aborda a rebelião de 1992, que resultou numa ação destemperada e extremamente violenta do Estado de São Paulo, que causou a morte de 111 pessoas.

<sup>33</sup> Prêmios, Indicações e Festivais. *Cidade de Deus*. (Site). Disponível em: <http://cidadededeus.globo.com/premios.htm>. Acessado em: 08 fev. 2019. O documentário *Cidade de Deus 10 anos depois* mostra a proporção dessa fama pelo mundo. Chega a ser trágico quando a grande maioria dos atores envolvidos no filme não recebem o reconhecimento merecido.

Todos os acontecimentos são narrados por Buscapé, um jovem negro que chegou na Cidade de Deus em meados da década de 1960 e mostra ao espectador a possível história da localidade. O longa, pode-se dizer, “começa pelo fim”, pois as cenas retratadas nos primeiros minutos serão reexibidas no ato final do filme com o contexto sendo entendido por “completo” durante o desfecho da história construída e anunciada durante boa parte do filme. A exatidão de anos não é abordada, da mesma forma que as décadas não são citadas durante o filme, mas o espectador logo percebe se tratar das três décadas citadas.

Nossas primeiras decisões: seríamos sempre fiéis ao espírito do livro, mas não necessariamente à sua estrutura de acontecimentos. A segunda decisão: dividir a história em três épocas distintas, começando nos anos 60 e indo até os 80. Isso daria uma certa cara de saga e deixaria o filme mais didático, mostrando o desenvolvimento do tráfico no rio de Janeiro.<sup>34</sup>

Apesar de abordar três décadas durante o decorrer do filme, não se passam trinta anos, segundo o diretor se passam um total de doze anos entre os anos finais da década de 1960 até os iniciais da década de 1980.

Para que o espectador compreendesse a evolução do tráfico e a transformação da Cidade de Deus no período de 12 anos, decidi dividir a história em três fases, dando a cada uma delas características distintas como se fossem três filmes. Isso daria a sensação de transformação e evolução do crime. Para obter esse resultado, criei uma espécie de manual para toda equipe, com regras para cada fase do filme.<sup>35</sup>

Para os anos 1960 ele apresenta um plano geral da CDD, casas organizadas e uma perspectiva de horizonte, onde as cenas de exterior predominam, assim como a cor pastel e figurinos sem cores marcantes.<sup>36</sup> Desse modo ele mostra uma Cidade de Deus ainda em formação, com pessoas chegando de outras localidades, casas padronizadas e até o linguajar da “banditagem” é diferente, mais leve e romântica. Segundo o diretor, nessa parte do filme os bandidos são mais românticos, mais inocentes e menos cruéis. Ou seja, trata-se uma construção de memória, uma vez que elabora um discurso sobre o passado de um tráfico romantizado, com ampla ligação com a localidade, visão que não necessariamente contempla algumas arbitrariedades praticadas contra moradores por essa geração de traficantes.<sup>37</sup>

A memória é uma narrativa sobre o passado com peculiaridades muito nítidas. Ela é extremamente influenciada pela conjuntura presente pela qual é evocada, a ponto de muitas vezes tingir o objeto retratado com colorações não pertencentes ao tempo passado desse mesmo objeto. Desse modo, é um tipo de discurso que muitas vezes diz mais sobre o presente de sua construção do que sobre o passado que pretende enunciar. Ou melhor dizendo, é uma ferramenta reveladora sobre como a temporalidade presente pode revestir sua leitura sobre o

<sup>34</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 10. A primeira decisão mostra que apesar de ser uma obra baseada no livro de Paulo Lins, o filme se trata de um material com narrativa e intenções discursivas próprias da perspectiva de seus diretores, o que justifica, junto com os motivos apresentados anteriormente, a escolha de sua análise sem que o livro esteja nela incluído.

<sup>35</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 20.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>37</sup> AMOROSO, Mauro. *Caminhos do lembrar... Op. cit.*, p. 153.

passado com suas próprias características, sendo fundamental para entender o presente pela forma como este observa e caracteriza o passado.<sup>38</sup>

Nos anos de 1970, as características visuais mudam, assim como o rumo da história. A fase feliz do filme é a fase da maconha. Os negócios vão bem. A vida está boa. Novas localidades da CDD são apresentadas, os "Apês", novas construções e uma sensação de confinamento, vielas e muros são frequentes.<sup>39</sup> As cores são mais vibrantes, o modo de filmar e até o equipamento muda. Na trilha sonora, músicas dos anos 1970.

No que ele determina de final dos anos 1970, começa a fase da cocaína. A Cidade de Deus não tem mais geografia, são apenas espaços caóticos, os personagens estão presos entre muros como em um labirinto. Nesse ato do filme, curiosamente não existe mais música, somente sons para criar climas, ele tenta passar uma sensação de descontrole, lixo em todo lugar. Portanto o filme, apesar de não especificar um ano exato, deixa características para que se note com facilidade o passar do tempo e as mudanças ocorridas.

O filme se inicia no que percebemos ser anos finais da década de 1970 ou iniciais da de 1980, onde uma perseguição a uma galinha que serviria de almoço para o bando de Zé Pequeno, quase se transforma num conflito com a polícia. Percebe-se que o longa mostra uma Cidade de Deus isolada, apesar de notarmos a presença e a truculência policial, não é abordada nenhuma questão política da época, mesmo se na época retratada alguma tivesse afetado diretamente a Cidade de Deus: "mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega... e se ficar come e sempre foi assim, desde que eu era criança".<sup>40</sup>

Essa frase é dita quando Buscapé se encontra entre as miras das armas dos bandidos e da polícia, literalmente no meio do possível conflito. Essa cena se passa no momento em que as favelas do Rio de Janeiro já eram rotuladas negativamente por serem considerados focos do comércio varejista de drogas, pelo constante conflito entre grupos criminosos e intervenções policiais violentas e abusivas, onde de fato o filme tenta explorar e explicar o que motivou isso tudo.

A ser tomado como exemplo, Meirelles afirma que houve a preocupação de fazer com que cada personagem evoluísse. Ele elege Buscapé como personagem central e narrador/observador da história.<sup>41</sup> Esta foi uma das escolhas para dar um rumo à história e coesão ao longa. Tais escolhas também evidenciam um processo de construção de um discurso sobre o passado da CDD e do conflito em questão a partir das representações trazidas pelos personagens escolhidos para compor esse cenário discursivo.

Um procedimento muito útil nessa fase foi separar todas as cenas em que aparecia um determinado personagem e ler a história de cada um deles como se

---

<sup>38</sup> ROUSSO, H. Mémoire et histoire: la confusion. In: *La hantisse du passé: entretien avec Philippe Petit*. Paris: Textuel, 1998; RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000; HUYSSSEN, Andréas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000; ROSSI, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003; CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2018.

<sup>39</sup> "Apês" é a parte da Cidade de Deus composta por prédios.

<sup>40</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 19.

<sup>41</sup> *Ibidem, passim*.



fosse a história principal. Por exemplo, o policial Cabeção ele aparece em sete sequencias. Em sua primeira entrada, nos anos 60, ele sugere timidamente ficar com o dinheiro do assalto ao motel, depois mata um inocente sem querer e já perdeu todo o pudor de esconder esse fato, rouba o dinheiro da venda de peixe o Buscapé e vai perdendo o escrúpulo a cada cena. No final, já é sócio dos traficantes e faz tráfico de armas. Se assistirmos só a estas cenas, veremos a clara evolução do envolvimento da polícia no negócio do tráfico (se é que isso é evolução).<sup>42</sup>

Apesar do filme não adentrar detalhadamente em algumas questões, principalmente nas questões políticas do período, ele tenta explicar e ser o mais "didático" possível sobre o surgimento das bocas de fumo e posteriormente sobre a disputa entre o domínio das mesmas, assim como o envolvimento e a "vista grossa" do Estado, que é representado pela polícia, para essas atividades. Quando se trata de atuação do Estado em áreas periféricas consideradas como favelas, ela se resume basicamente em operações policiais, que em suma maioria são extremamente violentas e nocivas aos habitantes. Algo que não difere muito das atuações do Estado no início do século passado a respeito das mesmas zonas periféricas no centro da cidade, atuação de policiais e médicos higienistas.<sup>43</sup>

Sobre essa cronologia da violência carioca e domínio das quadrilhas varejista de drogas na Cidade de Deus, o diretor do filme, afirma que seu longa conta a história da organização do tráfico no Rio: "O livro conta a história do início da organização do tráfico no Rio de Janeiro, uma história violenta, sem esperanças, passada inteiramente dentro de uma favela".<sup>44</sup> No entanto, é preciso ter em mente que uma obra de ficção cinematográfica se distancia de um narrativa historiográfica por não conter os objetivos e a metodologia científica da mesma, operando representações sobre o passado que mais dizem respeito ao olhar de seus realizadores a partir do momento de sua produção.<sup>45</sup>

Mais à frente o filme volta alguns anos, sugerindo o que seria o "surgimento" do crime organizado na Cidade de Deus. Apresenta uma espécie de quadrilha ou bando (chamada de "trio ternura"), que assaltava na região, principalmente caminhões de gás e semelhantes. Nesse contexto de crime organizado, ainda não existe o envolvimento com a venda varejista de drogas, e nem a questão de "proteção territorial", os bandidos roubavam e fugiam quando a polícia chegava, diferente dos anos 1970 de 1980 quando os criminosos passam a enfrentar a polícia. Tenta-se justificar essa violência alegando a falácia da ausência do Estado nessas áreas.

De um modo geral, as imagens, representações e discursos da violência urbana delineiam uma nova problemática sobre os escombros da problemática clássica do controle social, e que poderia ser resumida nas questões: quais as condições sociais que favorecem a emergência em massa de um individualismo descontrolado ou desnormalizado, produtor de incivildades, exclusão e violências? Quais as barreiras sociais que se constroem em reação a esse individualismo e como elas podem negá-lo, sem nega rem simultaneamente a

<sup>42</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 11.

<sup>43</sup> Cf.: VALLADARES, Lícia. *A invenção das favelas... Op. cit.*

<sup>44</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 9.

<sup>45</sup> FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. Chamamos atenção para a semelhança com o discurso de memória conforme este foi definido anteriormente.

prevalência e a legitimidade do conflito, em uma sociedade tão desigual como a nossa?<sup>46</sup>

No contexto sócio-político, o país vivia a ditadura civil empresarial militar na qual a polícia atuava com bastante truculência. E, além de mostrar o surgimento do crime organizado por parte da sociedade civil, em diversos momentos o longa mostra as atitudes ilegais, corruptas e totalmente inescrupulosas desse braço armado do Estado. Desse modo existe também uma organização das atividades ilegais por parte do Estado. Um dos primeiros momentos onde isso fica claro é observado num diálogo de uma das cenas do filme, ainda se passando nos anos 1960, onde esses agentes da lei procuravam suspeitos de um assalto a um motel próximo da Cidade de Deus. São dois policiais, Touro, aparentemente é um policial civil, e Cabeção um policial militar.

Os dois conversam e a partir desse momento no filme é mostrado que a polícia age sem se importar em cumprir a lei. Pois Cabeção propõe achar os bandidos e roubar o dinheiro e Touro se ofende, e afirma que o objetivo dele é apenas matar os criminosos, logo, apesar de métodos de infringir a lei diferentes ambos têm objetivos bastante semelhantes que resultará no desrespeito à lei, só que de jeitos diferentes. No roteiro do filme é descrito dessa forma:

FIGUEIRA – NOITE.

Os policiais param e se sentam bem debaixo de uma enorme FIGUEIRA, cujo aspecto é sinistro.

CABEÇÃO

Os caras roubaram a maior grana do motel.

TOURO

Eu to sabendo.

CABEÇÃO

É se a gente pegasse essa grana?

TOURO

Qual a tua comigo, cara? A minha não é essa, não. O meu negócio é passar o rodo nesses caras.

CABEÇÃO

Tá invocado comigo? Desde quando roubar preto e ladrão é crime?<sup>47</sup>

Esse diálogo mostra o "dilema" afirmado pelo narrador sobre o que era viver na Cidade de Deus. No entanto, é interessante fazer uma comparação com as reportagens analisadas, que não adentram a questão da violência e corrupção policial, o que pode ser entendido pelo período histórico do final da ditadura e a dificuldade de se abordar pela imprensa esses fatos. Através da conversa citada acima entende-se a questão de polícia e bandido, de uma "guerra", onde não existe mocinho e pode-se perceber, ambos são vilões. Mostra também a atuação corrupta do órgão representante do Estado, assim como a visão dos agentes "cumpridores" da lei sobre a população, pobre, preta e periférica. Segundo Burgos, a territorialização do tráfico nas favelas é encarada pelo poder público através de uma linguagem de guerra (pela conquista de territórios e ações repressivas), elegendo o tráfico como inimigo a ser destruído.<sup>48</sup> Segundo Brum:

<sup>46</sup> LIMA, Roberto Kant de; MISSE, Michel; MIRANDA, Ana Paula Mendes de. Violência, criminalidade, segurança... *Op. cit.*, p. 61.

<sup>47</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 41.

<sup>48</sup> BURGOS, Marcelo Baumann. Dos Parques Proletários ao... *Op. cit.*, p. 53.

As favelas são vistas como a fonte da violência urbana que “transborda” para o asfalto. Assim, torna necessário medidas de contenção que variam desde a remoção pura e simples até a entrada maciça do Estado com aparato de segurança e “investimentos sociais”, de forma a promover nessas comunidades os direitos políticos e civis negados por agentes que promovem uma “contraordem”, ou, no dizer de alguns (Aos quais não concordamos), um Estado Paralelo.<sup>49</sup>

Contudo, o que se mostra no filme é uma espécie de evolução do crime, onde culmina na territorialização pelo controle de drogas, no caso, na venda varejista de drogas. Isso muitas vezes é visto ou interpretado por quem não habita a favela, quem está distante desse cotidiano, como uma convivência de todo cidadão habitante de favela com o tráfico de drogas, ou com os envolvidos em outras atividades criminosas.

A grande maioria dos favelados é obrigada a lidar com o crime inapelavelmente, sem chance de escolha. Mesmo assim, com gradações, consegue se distanciar moralmente e não se tornar cúmplice. A relação dos moradores com os bandos armados de criminosos não é uma disposição avaliada racionalmente e perseguida como estratégia de vida; denota estratégias de manutenção de um mínimo de segurança ontológica.<sup>50</sup>

O filme tem a proposta de ser didático e dinâmico e também não tem a intenção de ser demasiadamente longo, talvez por isso tenhamos perdido momentos mais do que necessários para mudar essa imagem de favela estar relacionada ao crime ou a atividades criminosas, a escolha do diretor e da equipe teve certa infelicidade na tomada desse rumo. O próprio Fernando Meirelles afirma que fez uma escolha por esse caminho da edição final do longa, optando por respeitar a paciência do espectador.

Para mostrar que na favela não existem apenas bandidos e traficantes de drogas, criamos no roteiro o que chamamos de minibiografias. Às vezes, no meio do filme, parávamos a ação e cortávamos para um personagem secundário que contava para a câmera alguma passagem de sua vida cotidiana, como a lembrança da dentadura do pai ou de seus ideais comunistas. Era um fragmento de sua vida que no minuto seguinte víamos acabar de forma inesperada, quando revelávamos estas pessoas sendo mortas, vítimas da violência. Estas sequências que chegaram a ser filmadas, saíram no corte final. Nessa versão impressa do roteiro você verá quatro depoimentos (ver páginas 45, 56, 126 e 144). Elas acabaram fazendo falta ao filme, que ficou muito centrado na vida dos traficantes. Mas o filme não poderia se estender para sempre. Entre ser fiel à minha concepção original ou respeitar o limite da paciência do espectador, fiquei com a segunda opção.<sup>51</sup>

O filme retrata a Cidade de Deus como uma esperança para aqueles que não possuíam mais um “lar”. E mesmo sendo um debate completamente descontextualizado sobre a política de remoções no período e a crescente imobiliária da Zona Sul, é algo que fica marcado no filme: “BUSCAPÉ (V.O) A gente chegou na Cidade de Deus com a esperança de encontrar o paraíso. Um monte de famílias tinha ficado sem casa, por causa das enchentes... e de alguns incêndios criminosos em algumas favelas”.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> BRUM, Mario. *Cidade Alta... Op. cit.*, p. 39.

<sup>50</sup> FRIDMAN, Luis Carlos. *Morte e vida... Op. cit.*, p. 80.

<sup>51</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 4.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 29.

Fernando Meirelles explicando sobre os cortes feitos no filme, mostra certa chateação ao assumir que teve de cortar cenas e personagens do filme. Ele afirma que quando um diretor tem de chegar a esse ponto na sala de montagem é bastante cruel. Curiosamente uma dessas cenas cortadas mostra essa transição de poder, ou o surgimento de uma liderança criminosa da Cidade de Deus.

Sequencia cortada da montagem

RUA – NOITE

Cabeleira e Dadinho caminham apressadamente. Cabeleira faz um agrado na cabeça de Dadinho, como se fosse o seu filho. Dadinho aponta para o bar do Pinguim.

BAR DO PINGUIM – NOITE

JABÁ, nordestino, e Paraíba estão jogando cartas. Paraíba está completamente bêbado de cachaça.

JABÁ

Tá com algum problema, companheiro?

Brigou com a mulher de novo?

Paraíba ignora a pergunta.

PARAÍBA

Traz outra branquinha aí, Pinguim!

JABÁ

Vai com calma, rapá! Tu já bebeu de mais da conta!

O Paraíba se levanta e vai em direção ao banheiro.

PARAÍBA

Preciso mijar.

O Paraíba entra pela porta do banheiro.

CORTA PARA:

Uma mão negra coloca o copo de cachaça violentamente sobre a mesa, derrubando a bebida sobre as cartas.

Jabá se levanta enfurecido para protestar, mas dá de cara com um revólver apontado para seu rosto. Quem segura o revólver é Cabeleira. Ao lado dele, está Dadinho.

CABELEIRA

É esse aí o otário alcaguete filho da puta?

DADINHO

Ele mesmo!

JABÁ

Que conversa é essa? Eu não sou quem vocês tão pensando, não.

CABELEIRA

Pra fora! E mão na cabeça!

A porta do banheiro se abre. O Paraíba vê o que está acontecendo. Sua expressão é de pavor. Volta a fechar a porta e espia a cena por uma pequena fresta.

Jabá se levanta e caminha para fora do bar. Os fregueses apenas olham a cena.

PRAÇA – NOITE

Jabá sai do bar com as mãos na cabeça. Cabeleira e Dadinho vêm logo atrás. Eles ficam próximos ao barracão de obras,

CABELEIRA

Pode parar aí! Vira de frente pra mim! Fica aqui em baixo da luz pra nego saber o que acontece com alcaguete.

Jabá obedece. Cabeleira entrega a arma para Dadinho

CABELEIRA

Aí Dadinho, tu nunca matou ninguém! Passa o dedo-duro.

DADINHO segura a arma como se ela fosse um objeto mágico. Sua expressão é de absoluta felicidade.

JABÁ

Pelo amor de Deus! Eu não fiz nada contra vocês!

Dadinho atira e mata Jabá. Cabeleira olha para o menino com admiração e assombro.

BUSCA-PÉ (V.O)

Apesar de matar o homem errado, essa primeira execução pública de Cidade de Deus servi para duas coisas: ensinar para todo mundo as novas regras e fazer com que a fama de Cabeleira fosse bem além da Cidade de Deus.<sup>53</sup>

É a cena fictícia de uma “primeira execução pública”. Onde pode ser vista como um novo marco na relação criminoso morador que ele não quis que fosse para a edição final. Pois poderia ser uma ruptura da romantização do Cabeleira, também marcando a construção de um discurso de memória, que inclusive também entraria em contradição como os próprios envolvidos na guerra, de acordo com as reportagens do *JB*, se viam como “defensores locais”.

Outras situações como o domínio de localidades da favela e uso extremo da violência para coibir a própria violência no interior da Cidade de Deus. Quando em uma das cenas algumas crianças roubam um comércio dentro da favela numa área pertencente ao Cenoura (Ailton Batata)<sup>54</sup> – chefe de um dos bandos da CDD retratados no filme. Após isso o chefe do outro bando – Zé Pequeno - tenta dialogar com o então dono da outra parte da CDD e exige que ele faça com que os assaltos acabem. Zé Pequeno, acompanhado de seu comparsa Bené, discute com Cenoura (Ailton Batata). Nessa altura do filme, a Cidade de Deus já está dividida entre áreas pertencentes a criminosos. Percebe-se a tentativa de explicação do processo de territorialização e domínio da Cidade de Deus por vendedores varejistas de drogas.

Dessa forma é mostrado também como Zé Pequeno passa a dominar diversas regiões da favela, com exceção de uma, pertencente ao “Cenoura” (Ailton Batata).<sup>55</sup> Ocorre uma fervorosa discussão entre os bandidos. Na tentativa de impedir assaltos dentro da favela, algo que chamava atenção da polícia, o que, de fato era ruim para as atividades comerciais de venda de droga. Dessa vez ocorre um consenso entre eles.

BENÉ  
Cenoura, faz o seguinte: pede pros moleques darem um tempo, entendeu?  
ZÉ PEQUENO  
Cenoura não tem competência. Deixa os “moleque” ficarem assaltando dentro da área dele. A polícia vem e atrapalha o andamento do tráfico.  
CENOURA  
Eu vou fazer isso porque tu ta pedindo, porque eu gosto de tu.<sup>56</sup>

Na versão cinematográfica, esse talvez seja o ponto onde o conflito entre esses criminosos está prestes a se iniciar. Pois no filme fica bem clara a intenção de Zé Pequeno em dominar totalmente a Cidade de Deus.<sup>57</sup> Dominar no sentido de exercer o comando sobre todas as áreas de vendas de drogas. Dessa forma ele conseguirá ser uma espécie de chefe do lugar através da territorialização armada.

<sup>53</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 62.

<sup>54</sup> No filme ele representa Ailton Batata, que se sente extremamente incomodado por não ter sido citado e quem chega mais perto de representá-lo é um homem branco com outra denominação. Para o aprofundamento dessa questão, que também deve ser vista como uma transformação de um discurso de memória. Cf.: ROMANO, Gustavo. *Que porra de Cenoura é esta? A guerra da CDD em três fontes*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias (RJ).

<sup>55</sup> Não tem registros de jornais ou reportagens de como essa expansão da dominação de Zé Pequeno aconteceu.

<sup>56</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 108.

<sup>57</sup> A versão de Ailton Batata é bastante diferente da contada no filme.

Esse diálogo mostra a intenção de Zé Pequeno em não apenas cessar com os assaltos no interior da favela, que segundo ele atraíam a polícia para o local e atrapalhavam os negócios de venda de drogas, mas tinha também o objetivo de intimidar e tomar os domínios pertencentes ao seu rival, o Cenoura (Ailton Batata). Esses fatos retratam a clara territorialização, a questão do recrutamento de crianças e adolescentes e as punições quando algum indivíduo descumpra as leis impostas pelos varejistas de drogas dentro da favela. Esses acontecimentos também contradizem o conteúdo das matérias jornalísticas analisadas anteriormente, bem como a forma com a qual se veem seus envolvidos. A famosa cena onde Zé Pequeno e seu bando abordam as crianças que praticavam os assaltos na favela e as mandam escolher o local que vão levar o tiro "Vocês vão pagar pelos que fugiram, molecada. Escolhe molecada. Quer tomar o tiro aonde? No pé ou na mão?"<sup>58</sup>

Como esta cena existem outras cenas que demonstram o poder ou a demonstração dele através da força por parte dos varejistas de drogas da CDD. O filme usa essa demonstração de força como estopim para a guerra entre o bando de Zé Pequeno contra o Bando de Mané Galinha e Cenoura (Ailton Batata). Pois Zé Pequeno estupra a namorada de Mané Galinha e o faz presenciar toda a cena. Daí se inicia, meio que oficialmente, o processo de disputa entre os dois bandos que dominavam a favela, a guerra. Pois apesar de Mané Galinha até então não pertencer a nenhum dos dois bandos e se enquadrar na categoria de trabalhador, as motivações pessoais – provocações e abusos de Zé Pequeno - o fazem querer vingança e se aliar ao bando do Cenoura (Ailton Batata).

Essa questão do trabalhador é abordada por Zaluar, mostrando que existe a diferença entre as categorias de trabalhador e de bandido, e dessa forma também ocorre a questão das relações de poder, respeito e resistência ao modo capitalista. Em que ela tenta encontrar uma razão pela qual se opta ou "cai" na vida de bandido, mesmo com a expectativa de vida baixa. Entretanto, se nos atermos ao filme, vamos perceber que de fácil esse, talvez caminho e não escolha, não tem nada. Pois se entrarmos na questão ou tentarmos definir o que seria um bandido? No dicionário as definições são: "Pessoa que vive de roubos ou outras atividades ilícitas e pessoa que é pouco honesta ou tem mau caráter". Logo, um policial que atua da forma que vimos no filme também é um bandido.

A identidade de trabalhador constrói-se em parte por oposição a bandidos e vagabundos que não trabalham. Mas se o trabalho é um critério fundamental de diferenciação entre tais categorias, isso não quer dizer que a oposição entre eles seja rígida e absoluta ou que existia, no plano das relações sociais, uma segregação claramente demarcada, separando-os completamente. Ao contrário, as relações entre bandidos e trabalhadores mostram-se muito mais complexas e ambíguas, tanto no plano das representações que a atividade criminosa tem para os trabalhadores, como no plano das práticas efetivamente desenvolvidas entre eles.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Essa cena talvez seja uma das mais violentas do cinema nacional. No roteiro do filme, Meirelles explica toda a preparação da cena, o trabalho feito com as crianças e todo o momento de tensão após a gravação, pois Felipe, o menino que toma o tiro no pé, fica muito emocionado após a cena.

<sup>59</sup> ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta... Op. cit.*, p. 132.

Sobre o conflito ou, como é chamado, a guerra entre Manoel Galinha, Ailton Batata (aqui, Sandro Cenoura) e Zé Pequeno podemos encontrar informações em acervos de jornais e até na academia. Alba Zaluar, uma das primeiras pesquisadoras da Cidade de Deus, já havia chamado a atenção para o conflito envolvendo “Zé Pequeno e Mané Galinha”. Ela afirma ter chegado a Cidade de Deus algum tempo após a morte de Manoel Machado da Rocha, o Manoel Galinha. Que era considerado um “bom” bandido, e que apesar de a história no filme não ser retratada fielmente da mesma forma que retrata Zaluar, existe uma grande semelhança entre o caso nas suas diferentes demonstrações. Tanto no filme quanto na pesquisa de Zaluar, Mané ou Manoel Galinha é retratado como um galã local, que até então leva uma vida correta, onde as pessoas o respeitam e o admiram.

Quando cheguei a Cidade de Deus, Manoel Galinha, a quem todos já se referiam como o “falecido”, era lamentado e lembrado na praça Matusalém, onde concentrei a pesquisa. Sua família era grande e bem conhecida na vizinhança, onde moravam alguns parentes, comadres e compadres, além dos muitos amigos de Manoel. Seu pai, operário “crente”, músico na igreja Assembleia de Deus e nos cultos dominicais da praça, sua mãe e oito irmãos moravam na casa que ainda tinha as marcas da “guerra”. Enquanto esta durou, a casa da família foi atacada várias vezes, quando morreram o avô e o irmão de Manoel, sendo defendida então pelas preces de todos os seus membros. A praça Matusalém transformava-se num campo de batalha nessas ocasiões. Foi nesta mesma praça que, após a morte de Manoel, em janeiro de 1980, os moradores da vizinhança fundaram o bloco Luar de prata com o objetivo explícito de acabar com a tristeza e “elevator o nome do local” difamado como o mais perigoso da de Cidade de Deus e referido como a “área do Mané Galinha”. Apesar do estigma que trouxera o local, muito querido, Manoel ganhou um samba e várias histórias sobre sua valentia, beleza e simpatia.<sup>60</sup>

A guerra abordada no filme difere da versão da cobertura do *JB*. Como já citado anteriormente, essas diferentes versões são comuns já que, primeiramente, a diferença temporal dessas abordagens, as fontes e personagens ouvidas, e, nesse caso específico sobre o filme, existe a questão do ficcional, para deixar a história mais “redonda”, ou para facilitar o entendimento do espectador.<sup>61</sup>

No ato final, o longa aborda a questão do comércio de armas onde alguns policiais aparecem como facilitadores e beneficiários desse comércio. Curiosamente o mesmo policial citado anteriormente o “Cabeção”, é quem está, mais uma vez, envolvido em esquemas ilícitos e criminosos. Nesse sentido o filme mostra a evolução não só do personagem, mas também da instituição policial. Cabeção começa sugerindo roubar dos criminosos e termina o filme traficando armas para os criminosos.

Nos instantes finais a guerra entre os dois bandos se generaliza. Mostram-se o que seriam espécie de recrutamentos e alistamentos, jovens e até crianças são convocadas ou se voluntariam para entrar em ambos os lados da guerra, diversos motivos são mostrados, e dessa forma as quadrilhas, ou bandos armados vão se encorpando e a cada momento ganhando mais um membro. Com isso o conflito vai aumentando e tomando proporções maiores a cada cena que se passa do filme.

<sup>60</sup> ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta...* Op. cit., p. 135.

<sup>61</sup> Não podemos afirmar com toda propriedade a intenção de certas alterações em relação aos reais acontecimentos.

Ocorrem diversas mortes em ambos os lados, entre eles Mané Galinha. Ele é assassinado por um membro de seu próprio bando, que vinga a morte do pai, assassinado por Manoel em um dos assaltos praticados por ele. A polícia aparece em meio ao conflito e prende Cenoura (Ailton Batata) e Zé Pequeno, que estava em dívida com os policiais na questão de ter comprado armas e não ter pagado. Em certo momento o camburão estaciona em outra região da favela com os dois rivais lado a lado e desembarca apenas Zé Pequeno deixando Cenoura (Ailton Batata) no camburão: "POLICIAL Vam'bora Pequeno, vamos acertar nossas contas. Cenoura tenta sair do carro. CABEÇÃO Ô você, não, meu irmão, você é presente pra imprensa".<sup>62</sup>

Após esse diálogo, mostra-se os policiais pegando o dinheiro resultado das vendas de drogas de Zé Pequeno e indo embora. E logo depois, o mesmo é assassinado, mas não pelos policiais e sim pelas crianças já citadas anteriormente, que haviam sido intimidadas pelo mesmo. O filme acaba com essa transição de dois bandos, conhecidos como velha guarda do tráfico, onde Mané Galinha e Zé Pequeno estão mortos e Cenoura (Ailton Batata) preso, para os novos criminosos. Conhecidos como "Bin Ladens". Dessa forma, esse termo é usado para descrever os criminosos jovens, os que estão na vida do crime a pouco tempo. Contrários a velha guarda (essa velha guarda que respeitava e não intimidava ou importunava os moradores), que segundo relatos de diversos moradores de favelas do Rio de Janeiro esses jovens são inconsequentes, não respeitam os moradores antigos inclusive intimidando-os, atos que não eram cometidos pelos "bandidos" da velha guarda.<sup>63</sup> No entanto, esse tipo de perfil de traficante que atua nas favelas é muito mais presente a partir do início dos anos 1990, o que reforça a visão da narrativa de "Cidade de Deus" construir um discurso de memória que, em certos momentos, diz mais a respeito do seu período histórico de produção do que necessariamente sobre os anos 1970 e 1980.

Existem muitas perspectivas que encaram as favelas como algo à parte da cidade, um dogma que deve ser quebrado. As favelas assim como qualquer outra localidade urbana, são sim parte da cidade. Ao longo dos anos o peso sociopolítico das favelas muda e percebe-se que erradicá-las é inviável, então se passa a adotar medidas para tentar "incluí-las" na cidade. Nesse ponto um dos dogmas presentes sobre as favelas é o não pertencimento a cidade. Em muitos casos, a favela é tratada como algo a parte da cidade, um local fora da cidade. A ditadura tem um papel crucial nessa mudança de perspectiva e importância das favelas para a sociedade. Assim como também foi importante para a mudança na forma de atuação das quadrilhas de tráfico de drogas de varejo nas mesmas.

---

<sup>62</sup> MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus... Op. cit.*, p. 194.

<sup>63</sup> FRIDMAN, Luis Carlos. *Morte e vida... Op. cit.*, p. 85.



## Conclusão

O confronto armado ocorrido na Cidade de Deus na virada dos anos 1970 para os anos 1980 acabou se transformando em um acontecimento simbólico para a história da cidade, a partir de diferentes vieses. Sua cobertura jornalística foi uma das primeiras envolvendo traficantes no que se configuraria no modelo de atuação e disputas do tráfico de drogas no Rio de Janeiro que se consolidou e a atingiu outros patamares de complexidade nas décadas seguintes. Porém, neste primeiro momento, ainda é possível ver algumas características como a identificação dos envolvidos com suas regiões, além da ausência do armamento de grosso calibre e o discurso de proteção de sociabilidades locais, não-envolvimento de menores de idade e a construção dos participantes como “defensores locais”. Também é possível perceber a ausência da disputa por venda de drogas como integrante de uma engrenagem de um negócio consideravelmente lucrativo, ainda que dentro do campo da ilegalidade. Fato explicável pela estrutura de funcionamento do tráfico de drogas nesse período.

Já a forma como o episódio é contado pelo filme de 2002 coloca algumas diferenças. Ela envolve um discurso histórico de como o tráfico foi sendo construído em diferentes momentos, alterando, uma vez que se trata de obra ficcional, ainda que aborde fatos históricos, personagens significativos, como a figura de Ailton Batata e resultando em uma narrativa que apresenta uma memória sobre o tráfico de drogas mais condizente sobre o funcionamento do mesmo a partir da década de 1990, sobretudo. Alguns elementos, como a lucratividade maior dos pontos de venda, ou a ausência de foco da função de protetores locais dos personagens, mostram que os significados construídos pela narrativa fílmica apresentam nuances diferentes de como o episódio é abordado pelo *JB*. Sendo que, conforme visto, a forma como os fatores e características são relacionados possui cores que só serão mais vivas em um período posterior na dinâmica conflituosa desse tipo de ator social.

## Referências

- ABREU, Alzira; *et al.* (orgs.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2008.
- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPHAN-Rio, 1997.
- AMOROSO, Mauro. A tropa e a cidade: a Polícia Militar do Rio de Janeiro durante a abertura e seus impactos negativos futuros para a consolidação de um universo de direitos para as favelas. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 27, 2019.
- AMOROSO, Mauro. *Caminhos do lembrar: a construção e os usos políticos da memória no morro do Borel*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BRUM, Mario. *Cidade Alta: História, Memória e Estigma de favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- BURGOS, Marcelo Baumann. Cidade, territórios e cidadania. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v. 48, n. 1, 2005.
- BURGOS, Marcelo Baumann. Dos Parques Proletários ao Favela-Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, A.; ALVITO, M. (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 1998.
- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2018.
- COELHO, Frederico. *Lado B, lado A*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. *Cadernos de Antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, ano 3, n. 4, 1997.
- FAUSTO NETO, A.; CASTRO, P. C.; LUCAS, R. Mídia-tribunal. A construção discursiva da violência: o caso do Rio de Janeiro. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1994.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FRIDMAN, Luis Carlos. Morte e vida favelada. In: MACHADO DA SILVA, Luis Antônio (org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LIMA, Roberto Kant de; MISSE, Michel; MIRANDA, Ana Paula Mendes de. Violência, criminalidade, segurança pública e justiça criminal no Brasil: uma bibliografia. *BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 50, jan.-jun. 2000.
- LEITE, Marcia. *Para além da metáfora da guerra: percepções sobre cidadania, violência e paz no Grajaú, um bairro carioca*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. Sociabilidade Violenta: Por Uma Interpretação da Criminalidade Contemporânea no Brasil Urbano. In: RIBEIRO, Luiz Cesar Queiroz (org.). *Metrópoles: entre a coesão e a fragmentação, a cooperação e o conflito*. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2004.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. Violência urbana, segurança pública e favelas – o caso do rio de Janeiro atual. *Caderno CRH*, Salvador, v. 23, n. 59, 2010.
- MALAGUTI, Vera. *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- MEIRELLES, Fernando; MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus – Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- PANDOLFI, Dulce; GRYNSZPAN, Mário. Poder público e favelas: uma relação delicada. In: LIPPI, Lucia (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2002.
- RICOEUR, P. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- ROMANO, Gustavo. *Que porra de Cenoura é esta? A guerra da CDD em três fontes*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias (RJ).
- ROSA, Tiago Barros. O poder em Bourdieu e Foucault: considerações sobre o poder simbólico e o poder disciplinar. *Revista Sem Aspas*, Araraquara (SP), v. 6, n. 1, jan.-jun. 2017.
- ROSSI, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- ROUSSO, H. Mémoire et histoire: la confusion. In: *La hantise du passé: entretien avec Philippe Petit*. Paris: Textuel, 1998.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Argos, 2002.
- VALLADARES, Lícia. *A invenção das favelas: do mito de origem à favela.com*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2005.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1988.