

Imagem e memória da favela cinematográfica: os múltiplos olhares no documentário 5X Pacificação¹

Sarah Borges LUNA²
Leila Beatriz RIBEIRO³

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

Resumo

A representação de favela tem origem nas primeiras construções de nação, tanto que, a palavra “favela” se torna categoria, primeiramente utilizada para definir as áreas de pobreza. Sua significância é tão arraigada que até mesmo os filmes com a temática, passam a se denominar, “filmes de favela”, ou em termos universais, *favela movie*. Ao pensarmos nas produções que retratam estas comunidades, recorreremos a uma delas, o documentário *5X Pacificação* (2012), dirigido por jovens moradores. A tendência de um cinema mais endógeno vem sendo constatada nas criações mais recentes. Contudo, buscaremos a partir da metodologia de análise fílmica averiguar que, películas como esta se valem não somente de olhares “de dentro”, mas, na verdade, se utilizam de múltiplos olhares para a construção de uma favela cinematográfica, aquela que está presente no campo ficcional.

Palavras-chave: favela; cinema; imagem; memória.

Introdução

Favela movie é a definição dada aos filmes com narrativas que tem como cenário as comunidades. A pobreza é um ponto em comum destas obras, e, com o advento e a projeção internacional de películas com esta temática, o termo “favela” passa a ser utilizado como gênero cinematográfico – inicialmente com produções brasileiras e depois se expandindo para demais nacionalidades. No caso do gênero favela, Salvo (2012) acredita que sua origem está fundamentalmente ligada a um contexto sócio-histórico bem específico, relacionado com uma nova ordem social nas favelas, representada pela chegada do narcotráfico e das armas de fogo nos morros. Para a autora, a favela como gênero cinematográfico foi divulgada pela grande mídia e pesquisadores, dentre eles Nagib (2006), que irá abordar a sua solidificação doravante a notoriedade de *Cidade de Deus* (2002). Para

¹ Trabalho submetido XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, na Categoria DT 4, modalidade Cinema. Este texto integra a pesquisa de dissertação de Mestrado, cuja temática é “Cenas de uma cidade à parte: imagem e memória da favela cinematográfica sob o olhar dos outros”, do PPGMS da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob a orientação da Profª Dra Leila Beatriz Ribeiro.

² Mestranda de Pós-Graduação em Memória Social do PPGMS-UNIRIO, email: sarahluna@id.uff.br

³ Orientadora do trabalho. Professora Adjunta IV do PPGMS-UNIRIO, email: leilabriereiro@ig.com.br

Nagib após a película, a favela no cinema brasileiro “já se constitui num gênero tradicional” (2006, p. 141). Podemos considerar certa dificuldade para encaixar os filmes de favela numa categorização. Devido as suas particularidades, convencionou-se caracterizar estes filmes com a palavra “favela”.

A etimologia da palavra “favela” é comumente associada à formação do Morro da Providência, na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro. Sua origem se dá ao nome de uma planta presente no Arraial de Canudos no estado da Bahia, cenário da guerra travada no período de 1896 a 1897. O registro considerado oficial para estudar Canudos é o livro *Os sertões* de Euclides da Cunha ([1902], 2013). A associação do texto euclidiano com nome “favela” é evidente. Quando descreve a vegetação de Canudos, Euclides da Cunha cita pela primeira vez o termo. Favela é um diminutivo de fava, uma planta pequena e leguminosa, comum na região. Assim, o autor descreve:

As favelas, anônimas ainda na ciência – ignoradas dos sábios, conhecidas demais pelos tabaréus – talvez um futuro gênero *cauterium* das leguminosas, têm, nas folhas das células alongadas em vilosidades, notáveis aprestos de condensação, absorção e defesa (CUNHA, 2013, p.74).

O Morro da Favela era uma localidade encontrada no arraial baiano e foi assim nomeado devido a abundância das plantas. Ao retornarem do conflito os soldados se instalam, na região central da cidade e associam o tipo de vegetação, ao território carioca e passam a adjetivar igualmente o local como “favela”. Valladares (2005, p.26) afirma que foi apenas durante a segunda década do século XX que a favela torna-se substantivo. Para a autora isso se dá, devido à concomitância entre as demolições dos primeiros cortiços e a ocupação do Morro da Providência. Segundo ela, “[...] só após essa ferrenha campanha contra o cortiço foi despertado o interesse pela favela, um novo espaço geográfico e social que despontava pouco a pouco como o mais recente território de pobreza”. Desta forma, o morro também passa a ser denominado “Morro da Favella”, com a grafia utilizada na época. Assim, devido à utilização constante e supressão das palavras, a favela torna-se substantivo e com o passar do tempo, como aponta Valladares (2005), será uma categoria para designar locais de ocupação irregular, pobres e que desafiam a lei estabelecida.

As primeiras representações da favela se dão no âmbito literário, através da descrição de autores e cronistas. Com o advento do cinema, as construções antes criadas no suporte textual, acabam sendo transportas para a imagem fílmica. É interessante analisar a trajetória destes filmes ao longo da cinematografia brasileira. O Cinema Novo buscava

retratar o território da favela através de uma “estética da violência” – uma expressão cunhada por Glauber Rocha. Essa forma de representação visava fazer o espectador refletir ao entrar em contato com imagens chocantes da pobreza e da violência. Havia também, em determinadas produções, um viés romantizado com base na cultura do samba e dos morros. A saída da miséria, neste contexto, estava vinculada à arte, à cultura popular e ao carnaval.

O auge e o criador da nova estética dos filmes de favela pós-retomada do cinema brasileiro é *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Bentes (2007) denomina esta tendência estilística de “cosmética da fome”, uma vez que, as imagens violentas possuem como finalidade a espetacularização e o entretenimento. A câmera que, no Cinema Novo, captava as agruras de um povo sofredor e fazia o espectador pensar, agora, nos filmes contemporâneos sobre a favela, mostra uma violência lúdica que nos diverte e nos choca ao mesmo tempo.

Após essa série de produções que seguiram este modelo, localizadas no período dos anos 2000⁴, observamos que o cinema de favela já aponta outras inclinações. Portanto, cineastas oriundos de comunidades poderiam ser capazes de retratar narrativas mais próximas do cotidiano destes territórios. É justamente esta tendência que vem sendo realizada a partir de filmes como *5x Favela, agora por nós mesmos* (2010) de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais. Estes são, em grande parte, filmes independentes e documentários, assim como há projetos sociais com ensino de técnicas cinematográficas em comunidades.

Por isso estabelecemos o conceito de “favela cinematográfica”, entendendo-a como aquela que passa a ser apropriada e construída pelo cinema de diversos modos. Não nos referimos aos territórios presentes nos mapas da cidade, mas, sim, às representações múltiplas que a favela possui no cinema, e que formam o imaginário dos espectadores. A favela cinematográfica é a favela diegética, aquela que só existe no campo ficcional.

Desta forma, buscamos empreender neste artigo uma discussão dos diversos olhares que são voltados para a favela. No caso do documentário, uma visão endógena, mas que se apropria da fala do que estão fora e que em certo momento – na situação da política de

⁴Podemos citar alguns como, *Babilônia 2000* (2001) de Eduardo Coutinho, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, *O invasor* (2002) de Beto Brant, *Uma onda no ar* (2002) de Helvécio Rattton, *Ônibus 174* (2002) de José Padilha, *Quase dois irmãos* (2004) de Lúcia Murat, *Justiça* (2004) de Maria Augusta Ramos, *Falcão, meninos do tráfico* (2006) de MV Bill e Celso Athayde, *Antônia* (2006) de Tatá Amaral, *Cidade dos Homens* (2007) de Paulo Morelli, *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, *Maré, nossa história de amor* (2007) de Lúcia Murat, *Era uma vez* (2008) de Breno Silveira, *Última Parada 174* (2008) de Bruno Barreto, *Sonhos roubados* (2009) de Sandra Werneck, *400 contra 1 – A história do Comando Vermelho* (2010) de Caco Souza, *Tropa de Elite 2* (2010) de José Padilha, *5X favela, agora por nós mesmos* (2010) de Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra e Manaíra Carneiro, *5x Pacificação* (2012) de Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Wagner Novais, Rodrigo Felha, *Alemão* (2014) de José Eduardo Belmonte.

pacificação – igualmente se inserem no ambiente das comunidades cariocas. Assim como Halbwichs (2006) compreende a memória como construção coletiva, o filme irá estabelecer uma teia de memórias dos indivíduos que estão envolvidos no processo da instalação das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPP⁵). Para tanto, nosso procedimento metodológico consiste na análise fílmica de acordo com os conceitos de Vanoye e Goliot-Lété (2013). Os autores apontam a desconstrução das cenas filme pelo analista que irá então reconstruí-las de uma forma que caiba a sua interpretação.

15x favela

O documentário *5x Pacificação* (2012) é a mais recente produção dos jovens cineastas Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Wagner Novais e Rodrigo Felha, oriundos de favelas da cidade do Rio de Janeiro, após um filme anterior, *5x favela – agora por nós mesmos* (2010) que inclui além deles, Manaíra Carneiro e Cacau Amaral. Este último narra histórias ficcionais das comunidades a partir de olhares desses cinco diretores nativos, inspirados na produção *Cinco vezes favela* de 1962, dirigida por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Portanto, temos três produções que contemplam cinco episódios cada uma, isto é, quinze formas de olhar e retratar a favela.

Cinco vezes favela (1962) produzido por cineastas pertencentes ao Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), ensejava mostrar um conteúdo mais politizado e aproximar o cinema nacional de uma temática mais popular, no sentido do “povo para o povo”. Os diretores estavam inseridos num contexto de afirmação do cinema brasileiro, contrapondo o que vinha de fora e buscando apresentar histórias e personagens pertencentes à cultura popular. A preocupação de apresentar o Nacional no cinema era sentimento comum nas décadas de 50 e 60. Buscando a contrapor a produção das chanchadas, vistas com entretenimento alienante, os cineastas desejam criar um “cinema popular”. A cultura popular não era considerada apenas como cultura que *vinha* do povo, mas a que se fazia *para* o povo. Galvão e Bernardet (1983, p.139, grifos dos autores) afirmam que é claro perceber a distinção “entre um ‘cinema popular’, entendido como algo que direta ou indiretamente vem do povo, e o ‘cinema popular’ dos anos 50 e 60, que se

⁵ Projeto da Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro que instituiu polícias comunitárias em favelas, como forma de desarticular quadrilhas que antes controlavam estes territórios como estados paralelos. A primeira UPP foi instalada na Favela Santa Marta em 20 de Novembro de 2008. Posteriormente, outras unidades foram estabelecidas em diversas comunidades.

pretende dirigir-se ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas”. Para eles, o conceito de cinema popular mostra a preocupação de se voltar para o povo, não só expressar o que vem dele. Para tanto, elementos advindos da cultura popular eram utilizados como forma de atingir o povo. “A ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 139). Há certo embate entre o olhar artístico concebido pelos cineastas e a visão dos intelectuais. Para Coelho, a “hegemonia política do CPC fez com que boa parte da produção cultural brasileira desse período investisse em uma ideia romântica de ‘povo brasileiro’” (2010, p.14, grifo do autor). Contudo, é interessante considerar este grupo e sua produção, como fundadores do Cinema Novo.

Quase cinquenta anos após a realização de *Cinco vezes favela*, é rodada *Agora por nós mesmos*, uma criação “mais atualizada”, podemos afirmar isso ao constatar que o título já propõe uma tentativa de modernização, pois apresenta a grafia “cinco vezes” em numeral, tal como a linguagem utilizada nos meios virtuais. Neste filme a ideia é trazer cineastas moradores de favela que estudaram em oficinas de audiovisual para criar e dirigir suas próprias histórias em cinco episódios. Iniciativas como esta, representam uma tendência atual de nativos produzirem suas próprias imagens, provenientes do seu próprio olhar sobre sua comunidade.

Olhares sobre a pacificação

Nessa mesma linha e com o intuito de retratar o momento contemporâneo, o documentário *5x Pacificação*, encabeçado pelo diretor Carlos Diegues traz novamente quatro dos diretores do filme anterior *5X favela – agora por nos mesmos* (2010). A produção procura discutir sobre a situação das favelas após a política de pacificação, orquestrada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro. É interessante, antes de discorrer mais a fundo sobre as imagens, analisar a sinopse oficial do filme, que afirma o desejo de alguns dos diretores de examinar essa nova situação, a partir do lugar de fala dos moradores de favelas. Pode-se notar a preocupação em mostrar o viés dos cineastas que, por pressuposto, são próximos os moradores de favelas. Para tanto, separam o filme em diferentes capítulos, os quais a edição privilegia as perspectivas de envolvidos no processo de Pacificação. A política de Pacificação é discutida pelos diretores como complexa, pois, de acordo com a fala de um deles, “no Brasil existe vários Brasis, no Rio de Janeiro também existe vários Rios de Janeiro” (5X PACIFICAÇÃO, 2012). Dessa forma percebem

a dificuldade em estabelecer regras em um território que possui suas próprias regras. O intuito do filme é justamente compreender as transformações das favelas após a entrada da polícia comunitária.

O primeiro capítulo “Morro” apresenta falas de moradores, relatando a época em que suas comunidades eram chefiadas pelos traficantes de drogas. Os depoimentos se dividem em mostrar antigos buracos de balas até descrições da época que havia a livre exposição de armas e os procedimentos dos bandidos. Apesar da certa naturalização da situação, uma moradora aponta que na realidade eles escondiam o medo que sentiam. Outros ressaltam o estabelecimento de políticas sociais e entrada de serviços após a ocupação por uma polícia, que dizem ser diferente da que realizava incursões nos morros. Os discursos de qualidade de vida se contrapõe a “ordenação”, uma vez que, há uma limitação dos serviços e do entretenimento. O transporte típico de mototáxis está mais restrito, enquanto os bailes *funks* se restringem a horários determinados. Para um território que, segundo a publicação *O que é a favela, afinal?* (2009), do Observatório de Favelas, poderia ser considerado pelas ausências, isto é, pelo que não seria ou não teria, a ordenação surge como um conflito para aqueles que sempre conviveram com sua própria lógica. Ainda de acordo com o documento, a favela se apresentava como um local destituído de infraestrutura básica – água, luz, saneamento – e sem ordem, sem lei, moral, regras. Um lugar onde predominaria o caos. Na visão da política de pacificação, a ordem chegaria após anos de ausências no Poder Público, porém, é um processo a longo prazo, ideia ressaltada por muitos que deram seus depoimentos para o filme.

O capítulo denominado “Polícia”, narra o conflito entre a instituição e os moradores. Nele se vê o processo de instrução a policiais que irão fazer parte dos grupos de Pacificação. As imagens se intercalam com a formação em sala de aula e procedimentos militares diversos. É interessante a relação de um dos diretores, que sofreu um abuso policial numa situação passada e é o escolhido para visitar o Batalhão. A partir dessa passagem pode-se perceber que não é possível não haver o envolvimento emocional com o tema tratado.

A temática da bandidagem é controversa. Em “Bandidos” é apresentado o projeto do grupo Afroreggae de inclusão de ex-traficantes no mercado de trabalho. Um deles apelidado de Fofó, conta como deixou o crime para trabalhar no projeto. Muitos seguiram o mesmo destino e ressaltam “no crime não tem amigo, tem parceiro de crime”. A dicotomia trabalhador/criminoso está constantemente presente. Em outra tomada, pode-se ver as

empresas que são parceiras da iniciativa e que empregam jovens saídos do tráfico. Numa cena que considero melancólica, um rapaz que procurou o grupo, tem o seu processo acompanhado pela equipe. Nele nota-se uma faceta embrutecida e a dificuldade até mesmo de se expressar. Após entrevista e questionários, ele é selecionado para ser servente de obra. É desalentador perceber que essa imagem expressa à exclusão que os jovens moradores de favela convivem. Uma questão então é levantada, a solução para o término do crime é pela prisão, ou seria pela anistia? Os ex-criminosos defendem a última iniciativa, pois, para eles, a redenção se dá pela oportunidade.

A montagem do documentário prioriza as iniciativas positivas relacionadas ao projeto das UPPs. Isso se dá pela proximidade sentimental dos diretores com o local e com os moradores, algo que comentei anteriormente. Tal conjuntura faz pensar se esse envolvimento prejudicaria uma visão mais distanciada, algo que poderia ser indicado para um filme desse tipo. Quando se trata de filmes que trazem a representação sobre a favela, muitos críticos apontam que não se aproximam da realidade das comunidades. No entanto, cabe ressaltar que o cinema não necessariamente deve ter compromisso com a realidade. Pensado como uma construção, ele provoca uma impressão do real, mas sem nunca atingi-lo. Mesmo que a película esteja classificada como documentário, ela igualmente possui uma narrativa inventada, assim como recortes para um determinado direcionamento. Certos momentos há essa preferência para as boas iniciativas e a sensação de autenticidade passada pelas imagens é colaborada por entrevistas com pessoas nas ruas.

No capítulo “Asfalto”, aborda precisamente a relação entre o morro e as outras áreas da cidade. Um dos diretores diz querer expor “a relação asfalto e morro, não só morro e asfalto, já existente. O morro sempre desceu para interagir com o asfalto” (5X PACIFICAÇÃO, 2012). A questão discutida aqui é como fazer a favela ser parte da cidade através da integração daqueles que não conhecem o lugar. Uma cena que ilustra bem esse pensamento é o encontro de um líder comunitário com um jovem de fora, participante de uma visita numa comunidade. Certo momento ele aborda o rapaz e diz que o conhece da faculdade. Esses dois personagens oriundos de locais tão díspares já se encontraram num momento comum, simbolizando a necessidade da mudança na interação dos moradores de outros locais em relação à favela.

Porém, cabe ressaltar que muitas iniciativas ensejam estabelecer uma “favela modelo”. Esse modelo de favela única é utópico, uma vez que as comunidades se apresentam particularidades. A sua representação no imaginário também seria algo

homogêneo, como, por exemplo, o fato de serem constituídas por construções precárias em morros. No caso das favelas cariocas, cada uma delas apresenta peculiaridades geográficas que as diferenciam. Estão presentes em planícies, na margem de rios e lagoas, e contêm diversos equipamentos imobiliários como casas e apartamentos. Mas, sua cultura e expressão típicas são o que as aproximam de uma memória coletiva compartilhada por muitos. Há a tentativa de mostrar essa pluralidade no documentário, mas mesmo sendo sinalizadas em quais favelas as imagens estão vinculadas, corre-se o risco de colocá-las numa mesma categorização.

No último capítulo, dedicado ao conflito no Complexo do Alemão, chamado “Complexo”, há a apresentação de um título que carrega uma dualidade. Tanto se refere ao local em si, um conjunto formado por muitas favelas, quanto uma adjetivação daquele território que apresenta inúmeras problemáticas. A invasão ao Morro do Alemão, da Penha, da Vila Cruzeiro, entre outros, ocorreu no ano de 2010, após uma série de ataques de traficantes em pontos do Rio de Janeiro. Amplamente coberta pela mídia a operação se torna emblemática para as autoridades e suas imagens são divulgadas até mesmo em âmbito internacional. No site “Memória Globo” há um espaço dedicado exclusivamente para a cobertura desses acontecimentos, que rendeu a emissora um *Emmy*, o maior prêmio para a televisão. Nele a repórter Ana Paula Araújo do jornal RJTV afirma, “ninguém nunca tinha visto aquele tipo de imagem na televisão, em lugar nenhum”.

Isso é relatado em certo momento no documentário, quando um dos diretores mostra para pessoas nas ruas as imagens da cobertura jornalística do conflito. O poder que elas provocam nos espectadores é significativo, tanto que, aparecem expressões como, “medo”, “falta de humanidade”, “não são novidade”, “chocante”, “abandono” e “guerra”. Notamos que a intencionalidade do ato é fazer o espectador que concede a entrevista evocar lembranças acerca dos acontecimentos.

Davallon (2015, p.61) ressalta que para transmitir a memória é necessário um processo verbal ou por meio de alguma prática. Segundo ele, a forma que melhor representa a manifestação da memória coletiva é o testemunho, mas, há outras maneiras como “[...] técnicas e saberes através de situações socialmente definidas, como um ritual, um relato, um espetáculo, uma intervenção, uma discussão, um encontro, uma aprendizagem [...]”. A existência do grupo e a circulação das lembranças, para o autor é o que sustenta a memória coletiva. Ao citar o posfácio de Namer (2004) comentando Halbwachs, Davallon (2015) aponta que ele considera a possibilidade da conversão da memória coletiva em social. Isso

ocorre, pois ela é mantida sob a forma de lugares, manifestações, textos e atualmente, gravações. Podemos estabelecer que a memória coletiva se utiliza de suportes para se propagar e tornar-se social. De certa forma é um meio de dar continuidade à memória.

Em outra passagem do documentário, um Major do Exército mostra no mapa o caminho que os criminosos utilizaram para fugir do Complexo da Penha para o Complexo do Alemão. Essa imagem captada pelas câmeras de TV é considerada fundamental para a invasão. Ao pensar na importância dessa imagem e o que a representação imagética significa, Davallon (1999, p. 30) cita que a imagem é um dispositivo pertencente a uma estratégia de comunicação e, em segundo lugar, igualmente será operadora de simbolização. Portanto, ao expor uma imagem vários sentidos são gerados naqueles que entram em contato com elas. As imagens desse acontecimento, reproduzidas em *5X Pacificação*, também foram responsáveis para a idealização de outro filme, *Alemão* (2014) de José Eduardo Belmonte. De acordo com o site *Adoro Cinema*, um produtor do filme, ao assistir os programas de TV sobre a ocupação, se perguntou como seria a vida antes do acontecido. A partir daí surge o roteiro do filme, que conta a história ficcional de cinco policiais infiltrados na favela e descobertos pelos bandidos.

Alemão, além do nome do Complexo de favelas e do filme mais recente sobre a temática é a gíria usada por traficantes para definir inimigos de outras facções. É justamente essa expressão mencionada pelo personagem que podemos considerar como mais “complexo” no documentário. Davi Moraes aparece na parte final da película. Ele também é um ex-traficante do Morro do Alemão. Com a preocupação de “humanizar o estereótipo” ou “humanizar o monstro”, um dos diretores vai à busca de ouvir aqueles que por anos fizeram parte do tráfico de drogas. Ao entrevistá-lo, ele dá seu depoimento de sua vida pregressa, relatando suas funções, como “fiel” que seria uma espécie de auxiliar e “segurança”, isto é, o sujeito que fazia a escolta de criminosos de altos cargos. Numa passagem, ele afirma que a sensação de perigo e a ação que o crime lhe proporcionava era sua motivação e que só abandona por causa do sofrimento da mãe. A figura da mãe e da família é mostrada como o lado sentimental para esses homens que sempre lidaram com a brutalidade desde mais jovens. Muitos deles revelam que ingressaram antes dos dezoito anos de idade. Poucos sobrevivem, mas os que conseguem, grande parte deixam por causa dos familiares.

Davi, o ex-traficante, afirma que tem um sonho, “que pode ser bobagem para muitos” (*5X PACIFICAÇÃO*), seu desejo é ser figurante. Intercalando cenas do cotidiano

das comunidades, com iniciativas privadas de lazer, o filme se encerra com o rapaz “não deixando passar a oportunidade”. Ele participa de uma produção fazendo figuração no papel de segurança e com a presença de atores mais famosos como, por exemplo, José Wilker. Ouvimos a voz em *off* de uma Antropóloga, comentando a estereotipação do bandido, com base em determinada característica, tom de pele e forma de falar específica. Enquanto isso, numa breve cena, Davi é mostrado lendo o que poderia ser o *script* do filme, com uma descrição de seu personagem: “pediu cem mil emprestado (sic) para sair do xadrez. Porra, o cara não tem cem mil guardado pruma (sic) situação dessas, é melhor largar de ser bandido e virar trabalhador!” (5X PACIFICAÇÃO, 2012).

Essa definição presente no filme que está sendo gravado simboliza um contraponto na abordagem do documentário, pois, apesar de no capítulo “Asfalto”, tratar a necessidade de a sociedade modificar seu olhar em relação à favela, mostra que esse processo ainda enfrenta a barreira do clichê e do pré-conceito. A construção imaginária criada por anos de difusão de imagens, não será transformada tão facilmente, tanto que, está presente numa próxima produção cinematográfica. A questão do rapaz ex-traficante desejar ser figurante é peculiar porque ele está reproduzindo na ficção – por causa de um estereótipo – aquilo que fez parte da sua realidade por muito tempo. É lá também, que poderá rememorar aquela sensação de perigo, que tanto o motivou no passado.

O filme não menciona respostas ou soluções, mas nos faz refletir sobre a problemática das favelas e a dificuldade de aplicar uma política com estratégias militares em um lugar tão peculiar. O encerramento se dá, na subida dos créditos com a imagem de show de Caetano Veloso promovido pela Central Única de Favelas (CUFA), cantando a “Como uma onda no mar” de Lulu Santos, Mesmo que a imagem possa simbolizar a oportunidade da inserção de equipamentos de lazer e eventos nas favelas, é interessante destacar os versos iniciais da música dizem: “nada do foi será/ de novo do jeito que já foi um dia/ tudo passa tudo sempre passará [...]”. Vemos atualmente que o processo de pacificação encontra-se numa situação questionável, com a volta do tráfico em muitas comunidades. Se no primeiro filme, tínhamos um olhar romantizado para a favela, mas imbuído de um sentido politizado de jovens cineastas, atualmente esse viés se conserva, mas por jovens das comunidades, antes vistos como marginalizados.

Contudo, a questão que permanece é, se o cinema de favela continuará apontado para essa inclinação, ou se esses filmes mesmo que construídos por um grupo endógeno, reproduz um próprio paradigma do que eles já viram como filme, pois, eles podem se

apropriar de certos modelos cinematográficos pra poder fazer esse filme chegar e se comunicar com público.

Considerações Finais

Ao fazermos uma análise do documentário *5X Pacificação* (2012), consideramos que mesmo os filmes atuais de favela que se propõe a trazer a visão dos moradores, se apoiam em diversos discursos, até os que estão “de fora”, mas se envolvem de alguma forma com a temática por estar presente cotidianamente através dos meios midiáticos. Quando os diretores recorrem a falas de transeuntes, policiais e estudiosos, vemos que, de alguma forma, a favela é construída por muitos olhares. Isso ocorre desde as primeiras representações – como citamos a solidificação da categoria “favela” no livro *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha e as demais criações literárias – e os primeiros filmes de favela, até as produções mais recentes. Refletimos desta forma, que há a transmissão de uma memória que irá perpassar ao longo dessas representações artísticas.

De acordo com alguns conceitos expostos ao longo do artigo, notamos a extensa complexidade do objeto. Este assunto demanda muitos desdobramentos, contudo, essas e outras questões devem ser analisadas de forma mais profunda, e necessitam ser mais intensamente observadas. No momento deste artigo essas observações nos parecem pertinente, pois, a cinematografia de favela é um importante nicho nas produções brasileiras, que vem sendo recorrente até mesmo, na atualidade.

REFERÊNCIAS

5X FAVELA agora por nós mesmos. Direção de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Manáira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais. Rio de Janeiro: Sony, Riofilmes, 2010. (103 min.), son., color. Ficção.

5X Pacificação. Direção de Cadu Barcellos; Luciano Vidigal; Rodrigo Felha; Wagner Novais. Produção de Renata Almeida Magalhães; Carlos Diegues. Roteiro: Rafael Dragaud; Cadu Barcellos; Luciano Vidigal; Rodrigo Felha; Wagner Novais. Rio de Janeiro: Luz Mágica, 2012. (83 min.), son., color. Doc.

ALEMÃO. Direção de José Eduardo Belmonte. Brasil: RT Features, 2014. (90 min.), son., color. Ficção.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 242-255, jul/dez 2007.

CINCO vezes favela. Direção de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges. Brasil: Centro Popular de Cultura da Une/ Instituto Nacional do Livro/saga Filmes/ Tabajara Filmes, 1962. (92 min.), son., P&B. Ficção.

COELHO, Frederico. Cinco vezes favela: origens e permanências. In: BARRETO, Paola; DIEGUES, Isabel. (Orgs.). **5x favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 12-15.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2013.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre *et al.* **O papel da memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999. p.23-37.

_____. Memória e patrimônio: por uma abordagem dos regimes de patrimonialização. In: TARDY, Cécile; DODEBEI, Vera (Orgs.). **Memória e novos patrimônios**. Marseille, França: Openedition Press, 2015. p. 47-66. Disponível em: <[http:// books.openedition.org/oep/417](http://books.openedition.org/oep/417)>. Acesso em: 09 mar. 2015.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: cinema. São Paulo: Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983.

GLOBO, Memória. **Ocupação da Vila Cruzeiro e do Complexo do Alemão**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/coberturas/ocupacao-do-alemao/a-ocupacao-da-vila-cruzeiro.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAMER, Gérard. Posfácio. In: HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004.

SALVO, Fernanda Ribeiro. Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. **Animus: Revista interamericana de Comunicação Midiática**, Cascavel, v. 1, n. 22, p.340-358, 2012. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/viewFile/3033/pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

SILVA, Jaílson de Souza e (Orgs.). **O que é favela afinal?** Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2009.

VALLADARES, Licia. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.